

# نقد الاستجابة القارية

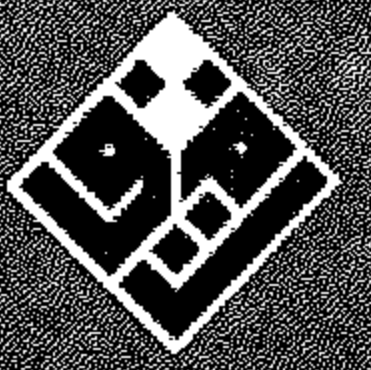
من الشكلائية إلى ما بعد البنيوية

تحرير: جين ب. تومبكنز

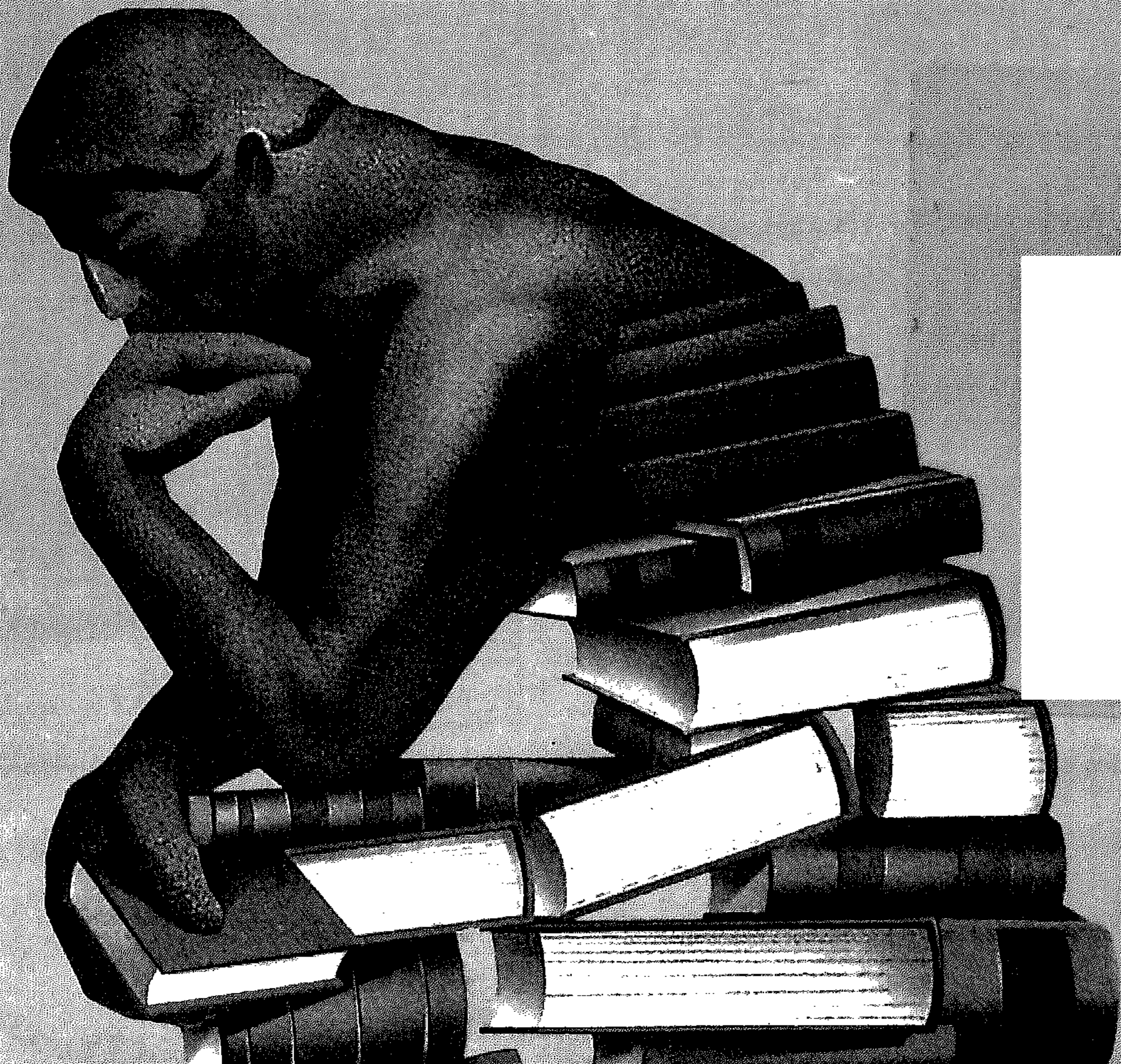
ترجمة: حسن ناظم - علي حاكم

مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي

المجلس  
الأعلى  
للثقافة



المشروع القومي للترجمة



73



المشروع القومي للترجمة

## نقد استجابة القارئ

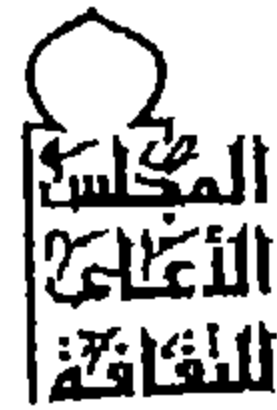
من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية

تحرير  
جين ب. تومبكنز

ترجمة  
حسن ناظم      على حاكم

مراجعة وتقديم

د. محمد جواد حسن الموسوي



١٩٩٩

عنوان الكتاب باللغة الإنجليزية :

Reader-Response Criticism

FROM FORMALISM TO POST - STRUCTURALISM

Edited by Jane P. Tompkins

The Johns Hopkins University Press

Baltimore and London

إلى معلم الكلمات أستاذنا: علي جواد الطاهر  
المتوقد حتى لحظاته الأخيرة ...  
والمفعم بتواصلية الفكر منذ أجيال عديدة ...  
نهدى ترجمة هذا الكتاب

المترجمان



## محتويات الكتاب

	(١) مقدمة الترجمة العربية
7	بقلم الدكتور محمد جواد حسن الموسوي. ....
	(٢) جين ب. تومبكنز
17	مدخل إلى نقد استجابة القارئ ..... (٣) والكر جيسون
43	المؤلفون، والمتكلمون، والقراء، والقراء الصوريون. .... (٤) جيرالد برنس
51	مقدمة لدراسة المروي عليه. .... (٥) ميشيل ريفاتير
77	وصف البنى الشعرية: مقتربان لقصيدة بودلير " القطط ". .... (٦) جورج بوليه
101	النقد والتجربة الداخلية ..... (٧) فولفغانغ آيزر
113	عملية القراءة: مقترب ظاهراتي. .... (٨) ستانلي إي. فش
141	الأدب في القارئ: الأسلوبية العاطفية. .... (٩) جوناثان كلر
189	القدرة الأدبية. .... (١٠) نورمان . هولاند
213	الوحدة الهوية النص الذات. ....

الصفحة

- ..... (١١) ديفيد بليتش
- 239 ..... الافتراضات الأبتيمولوجية في دراسة الاستجابة.
- (١٢) ستانلي إي. فش
- 281 ..... تأويل قصائد جون ملتون في طبعتها المزينة والمنقحة.
- (١٣) والتر بن ميشيلز
- 315 ..... ذات المؤل: موقف بيرس من الذات الديكارتية.
- (١٤) جين ب. تومبكنز
- 337 ..... القارئ في التاريخ: تغير شكل الاستجابة الأدبية.



## مقدمة الترجمة العربية

ليس من أربِ هذه المقدمة أن توفر للقارئ عرضاً لما يتضمنه الكتاب من تصورات وأفكار، فذلك ما تناولته محررة الكتاب في مقدمتها على نحو يفى بالغرض تماماً ، كما أن كتابة مقدمة في هذا الاتجاه، قد يرى منها قارئ هذا الكتاب - الذي جعل من «القارئ» نفسه موضوعاً له - نوعاً من الحجر على حريته، وتعطيلاً لعملية القراءة المبدعة، بما يرافقها من تلقائية، وعلاقة مباشرة بما يقرأ.

إن ما تحاول هذه المقدمة أن توفره للقارئ العربي هو تصور عام عن طبيعة المشكلة التي تناولها بالنقد والفحص والتحليل كتاب هذه الدراسات، وزيادة الوعي بأهميتها.

الكتاب الذي بين أيدينا نمط من التأليف لم تعرف الثقافة العربية الحديثة إلا نظائر نادرة منه، رغم أنه أصبح نمطاً شائعاً من أنماط التأليف في الثقافة العالمية المعاصرة، وخاصة في أوروبا وأميركا. ويبدو أنه ماضٍ في الطريق الذي سوف يجعل منه الشكل الأكثر شيوعاً، فاختيار دراسات متعددة تفحص موضوعاً واحداً معيناً من نواحٍ مختلفة وبتجاهات فكرية ومنهجية متعددة، يناسب القارئ في زمننا المعاصر، هذا القارئ الذي لم يعد راغباً في أن يسلس قياده لتصور واحد محدود، في نظام فكري ومنهجي محدد ، لا يستمع فيه إلا لصوت واحد ذي نبرة واحدة. والنمط الذي يضعه المترجمان بين يدي القارئ العربي يحقق للقارئ مجالاً أوسع للاختيار على نحو يجعله أقدر على ممارسة حريته.

وقد وُصفَ الأدب في قرننا هذا الذي ينصرم، بأنه " أدب إشكالي " ، تمييزاً له عن الأدب في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الذي غلب عليه طابع "الإصلاح" . والطبيعة الإشكالية للأدب المعاصر تصله بالفلسفة أو الميتافيزيقا على نحو خاص، بينما " الإصلاح " يصله بالأخلاق أو الميتافيزيقا من خلال " الأخلاق " . فلم يعد مفهوم

الأدب يقتصر على كونه انعكاساً «بسيطاً» للواقع، إنما هو تأويل مبتكر له. ولعل من الحق أن يقال إن الأدب لا يسعى إلى تقديم معرفة بالواقع بالمفهوم العلمي أو المنطقي لمصطلح " المعرفة "، وإن مضامينه لا تفحص بالمناهج والأدوات التي تفحص بها النصوص العلمية أو الفكرية، لكن ذلك لا يعني أبداً أن ما تتضمنه النصوص الأدبية لا علاقة له بالمعرفة ولا شأن له من الناحية المعرفية. لكن الآداب التي تسمى إلى الواقع وتلمح إليه، فيها ما يجعل منها مجالاً تأمل الفيلسوف، كما يمكن أن يجد فيها عالم الاجتماع والأنثروبولوجيا وعالم النفس ومؤرخ الثقافة مواضع للبحث والاستقصاء، لما تتضمنه من دلالات تتسع لتشمل جوانب واسعة من هموم الإنسان وفعالياته. ويقترب الأدب المعاصر كثيراً من الفلسفة والأنثروبولوجيا الفلسفية؛ لأنه شديد الإهتمام بشرائط الوجود الإنساني، لا يصورها، فقط، بل يضعها موضع فحص وتساؤل. وقد اتخذ النقد الحديث من " النص " و " التأويل " و " المؤلف "، وبعد ذلك " القارئ "، مجالات للفحص والدراسة. ويحاول الناقد الحديث أن يرفع النقد ليجعل منه نشاطاً فكرياً وأدبياً متخصصاً. وقد استخدم من أجل ذلك مناهج وأدوات فحص وتحليل معقدة، كما استعان بأنظمة التأويل المنهجية، فجاءت الكتابات النقدية زاخرة بالمصطلحات المستعارة من حقول فكرية ومعرفية مختلفة، مما وسع الفجوة بين الكتابة النقدية والقارئ العادي التقليدي، فلقد تتطلب الحقول العلمية والفكرية المتخصصة قارئاً متخصصاً أو على مقربة من دائرة التخصص .

لقد شغل الاهتمام بالنص فترة ليست بالقصيرة من تأريخ النقد المعاصر، حتى إن الكثير من النقاد كانوا يذهبون إلى أن " النص " هو الموضوع الوحيد الذي ينبغي أن يجعله مجالاً لدراسته، وأن فيه مجالات خصبة للدراسة والتحليل والتأمل. فوحدات الصوت ووحدات المعنى ووحدات العرض presentation والوحدات التي تتألف منها الموضوعات المنظمة تنظيمياً خاصاً داخل النص، تكون جميعها طبقات تمنح الكتابة هويتها الخاصة أو أبرز ملامحها، وهي جميعاً تؤلف موضوعات يقوم النقاد بدراستها وفحصها .

وقد احتلت عقيدة النص، أو الاعتقاد بالنص، مكان " العمل " في الدراسات

النقدية الحديثة. لأن العمل في نظر بعض هؤلاء النقاد موضوع منتَه، يحتوي على جمل أو عبارات مكتوبة هي ما تضمه دفنًا الكتاب، أما النص كما رآه بارت فهو حقل للمنهجية يمارس ضمن فعالية الإنتاج فقط، والفرق بين العمل والنص في نظر بارت كالفرق بين الشيء والموضوع من جهة، والعملية من جهة أخرى، أو كالفرق بين الإنتاج والنشاط الإنتاجي.

والنص في نظر هؤلاء بنية Structure وليس حدثاً Event ، فالبنية ذات مظهر عالمي، وخطابها كوني، أما الحدث فيرتبط ارتباطاً وثيقاً بالزمان والمكان. وقد بشرّ النقد الحديث بموضوعية النص، وبإمكانية بلوغ ما يتضمنه من معنى أو " اكتناحه "، وكان أكثر ما يقلق النقاد هو أن تفهم النصوص فهماً اعتباطياً بمرجعيات من خارج هذه النصوص. والاعتقاد بموضوعية النص يتضمن قبولاً بوجود قصد واحد معين ومحدد للمؤلف يودعه في النص، ومن واجب القارئ البحث عنه.

ومن الواضح أن الاعتقاد بموضوعية النص ينطلق من الإعتقاد بالخطاب الكوني للغة بوصفها أداة اتصال، والكاتب الذي يتوجّه إلى قراء معينين، هم الذين يتحدثون بلغة الكاتب أو الذين لهم معرفة كافية به، إنما يتوجّه من خلالهم إلى كل البشر، ومن هنا يكون الاهتمام بالبنية المنطقية للكتابة، إضافة إلى البنية اللغوية أو بنية الجملة. ولكن في اللغة، كل لغة، مستوى آخر من الخطاب هو خطاب الثقافة التي تنتمي إليها اللغة، ومستوى ثالث من الخطاب يكون فية المتحدث أو السامع، فرداً توجّه فهمه واستجابته خبراته بالواقع وباللغة، وهي خبرات أكثر خصوصية تسمح بالتأويل، وبهذا المعنى تتسع النصوص لتأويلات لانهائية، وهذا ماترك للقارئ مكاناً في موضوعات النقد الحديث.

وقد أسهمت عوامل متعددة في الوصول للقارئ إلى بؤرة الاهتمام في كثير من الدراسات النقدية المعاصرة نذكر بعضاً منها فيما يأتي :

١) ارتقاء مستوى القارئ وتعمّد تقنيات القراءة ونظم التأويل، حتى إن مستوى بعض القراء اقترب كثيراً من مستوى المؤلف وفاقه أحياناً. لقد كان القارئ في التقليد الثقافي القديم مجرد " شيء " سلبي يفرض عليه المؤلف آراءه، ويتعالى عليه، بل قد يتجاهل وجوده وهو يمارس عملية الكتابة، في وقت كانت فيه مجرد القدرة على القراءة امتيازاً ليس باليسير.

إن ظهور القارئ المثقف، أو القارئ المتخصص أحياناً، بما يمتلك من أدوات الفهم والتفسير والتحليل الكثيرة ونظم التأويل المعقدة، خطأ بعملية القراءة خطوات واسعة من الفهم والبحث عن المعنى الذي يتضمنه النص، إلى التأويل والاسهام في إنتاج جزء من معنى النص، وهذا يعني أن الاعتقاد بموضوعية النص، بدأ يُخلى جزءاً من مكانه لإمكانية وجود نسخة من كل نص تخص قارئاً معيناً؛ وفي التأويل لا يكتشف القارئ إمكانات النص فقط، بل إمكاناته هو أيضاً.

٢) أعطت النصوص المعقدة تعقيداً مسرفاً، من حيث أفكارها وصياغاتها، الكتابة أبهتة خاصة، وأسهم ذلك بوجود ما أطلق عليه " نرجسية القارئ "، ذلك القارئ الذي وصف بأنه لا يرى، وهو يجول ببصره في كل اتجاه، سوى النصوص، ولا يجد داخل هذه النصوص إلا نفسه.

٣) لعل الاتجاه العام في السوق، ولا ينبغي أن يستثنى سوق الثقافة والنشر من ذلك، الذي يعطي المستهلك أو المستفيد مكاناً خاصاً في عملية الإنتاج، قد حوّل كثيراً من المثقفين والكتاب إلى مثقفي خدمات، ينتجون بضاعة بمواصفات معينة لمستهلك معين، مما نقل الإهتمام من المؤلف، الذي أعلن عن موته، إلى القارئ الذي تُنتج من أجله بضاعة معينة (النصوص).

وهنا بدأ بعض النقاد ينظرون إلى فعل القراءة بوصفه منشئاً للمعنى بعد أن كان مجرد بحث عن المعنى، وقد يتضمن ذلك أكثر من مجرد اقرار المؤلفين والكتاب باهمية القارئ، بأن يحملوه مع المؤلف مسؤولية مشتركة.

ولسنا الآن بصدد تحديد موقف بين اتجاهين يتقاسمان تطور الدراسات النقدية المعاصرة، اتجاه يعتقد بأن النص هو كل شيء، وهو وحده الجدير بالبقاء؛ لأنه بنية عالمية يتجاوز زمانه ومكانه، واتجاه يرى بأن النص لا شيء، إنه مجرد شبح، وإن القارئ هو الذي ينتجه، وتوجهه خبرات وأفكار وتطلعات ومواقف خاصة لا يتضمنها النص نفسه. والكتاب الذي بين أيدينا يحدد لنفسه موقفاً هو في صف استجابة القارئ وما فيها من خصوصية الفهم وفرادة التأويل.

ومن الحق أن نلاحظ، ونحن نتأمل أفكار الاتجاهين في النقد الحديث، أننا لا يمكن أن ننكر أن في النصوص، في كثير من الأحيان، ما يجعل القراء يفهمونها ويتأثرون بها فهماً متعددًا وتأثراً مختلفاً مهماً بدا خطاب اللغة الكوني مقبولاً وقواعد المنطق معترفاً بها. ولكن من الحق أيضاً إنه مهما قيل عن تدخل خبرات القراء ومواقفهم بوصفهم كائنات سابقة على وجود النصوص، أو على الأقل قد تكونوا على نحو ما قبل مباشرتهم التعامل مع النصوص، وهو أمر مقبول وحجة لها وجاهاتها، لكن حداً معيناً من الخبرة المشتركة في الواقع واللغة التي تعبر عنه في مستوى من مستوياتها، تجعل الحديث عن مستوى معين من خطاب اللغة الكوني في النص أمراً مقبولاً بحدود معينة، وإلا فإن اللغة في النصوص تفقد أهم وظائفها وهي التوصيل والتواصل، مما ينأى بها عن مفهوم اللغة في الاصطلاح.

إن الكتاب الذي نقدمه للقارئ سوف يوفر له فرصة التعرف على مسائل سوف يجد في مجرد تأملها متعة وخصباً. إنه كتاب لا يخاطب قناعات القارئ، إنما يخاطب قلقه وتوجسه أيضاً، وهذا هو أحد أسرار غناه. إن الدور الإيجابي الذي تسنده بعض الدراسات النقدية الحديثة لطبيعة استجابة القارئ في فهم النص وشكل التأثير به، يُحوّل القراءة إلى نشاط مبدع، ويجعل من القارئ عنصر جذب جديد. فإذا كانت البنية تسهم في إنتاج الكاتب، فإن القارئ يمثل تطلّعا لا يمكن أن يلغيه الكاتب من تصوره كلياً. فهو يشاركه العيش في داخل النص، والقارئ المبدع ليس ذلك القارئ الذي ينجذب سلبياً نحو موضوع ما، كالحداثة أو الخيال الغريب أو الانهماك في المؤلف، بل

هو قارئ يملك استعداداً للمجابهة، وهذا يعطيه، واقعياً في الأقل، الحق في أن يمنح النص جزءاً من هويته. فالنصوص تكتسب جزءاً من هويتها من قراء معينين، ومهما قيل عن موضوعية النص، التي لا يمكن إلغاؤها كلياً، إلا أن مثل هذه الموضوعية تتصل بخطاب اللغة الكوني الذي هو جزء واحد فقط من مستويات خطاباتنا.

ولقد عرضتُ على السيد علي حاكم صالح أن أقوم بمراجعة ترجمة هذا الكتاب حين علمت أنه يعمل في ترجمته مع زميله الدكتور حسن ناظم، اعتقاداً مني بأهمية هذا الكتاب موضوعاً وتوجّهاً، وقد قمت أول الأمر بالاطلاع على النص، ثم عمدت بعد ذلك إلى قراءة الترجمة عائداً إلى الأصل كلما أحسست بوجود أي إشكال أو غموض. وقد ظهر أن ترجمة هذه الدراسات تبدأ بشيء من الصعوبة حتى إذا أنس المترجمان إلى لغة الدراسة ازداد التعبير يسراً وسلاسة واقترب من روح النص، مما وفّر لي بعد ذلك العودة ثانية إلى النص. وكانت أكثر ملاحظاتي واقتراحاتي تتصل بقوام الجملة العربية حين تبتعد عن بنيتها الأصلية متأثرةً باللغة المترجم عنها. وقد وقفت معهما بعض الوقت في بعض ترجماتهما للمصطلحات منها، مثلاً، كلمة convention التي أثار المترجمان كلمة " العرف " مقابلاً لها جرياً مع العادة المألوفة، إلا أنني وجدت أن ترجمتها " بالمواضعة " أدلّ على معناها في معظم السياقات التي وردت فيها هذه الكلمة، فالمواضعة والعرف كلاهما يشير إلى نمط مقبول من السلوك يستمر العمل به، إلا أن المواضعة تشير إلى نوع من الاتفاق بين مجموعة من المختصين أو المعنيين بموضوع معين تسبق الممارسة.

وبعد، فإنني أحب أن أنوه بالجهود الكبيرة التي بذلها المترجمان في نقل نصوص الكتاب وتوخي الحرص والدقة، مما جعلهما يرجعان في كثير من الأحيان إلى عدد من الترجمات والمؤلفات العربية حول الموضوعات التي يترجمانها إلى اللغة العربية.

وليس من ريب في أن ما قاما به ليس بالأمر الهين اليسور، فالموضوع ليس مألوفاً تماماً في ثقافتنا العربية، كما إن بعض الدراسات التي تضمنها الكتاب نقلت في الأصل من لغات أخرى غير الانجليزية مما ضاعف من مشكلة نقلها إلى العربية.

وإني على ثقة بأن المثقف العربي سوف يجد في هذه الترجمة للكتاب دافعاً على تناول نوع جديد من المشكلات والقضايا الفكرية وبطريقة مختلفة لم تعرفها ثقافتنا العربية الحديثة على نحو واسع بعد.

الدكتور

محمد جواد حسن الموسوي

رئيس قسم الفلسفة - جامعة البصرة





## شكر وتقدير

أودّ أن أشكر، في المقام الأول، روبرت كروسمان على مساهمته في تخطيط هذه المختارات في مراحلها الأولية. وأودّ أن أشكر ستيف مايلو وجو هارارى على ملاحظتهما النقدية المفيدة على المدخل. وأقرّ بالجميل لجوناثان غولديبيرغ وجو هارارى وجورج ماكفادن وسوزان سليمان وجري ماكغان ووالتر ميشيلز وفرانس فيرغسون وريتشارد ماكسي لقراعتهم المقالة الختامية ولما منحوني من تعليقات ومقترحات وتصحيحات وتشجيع. وأنا مدينة لإلين مانكوف ومارلين سايدز وتيري روس وسونيا ماسك لمساعدتهنّ في تهيئة المخطوط. وأودّ أن أشكر ماري لو كيني محررة مخطوط هذا الكتاب، وشارلي ويست مصمّم الكتاب لودّهما وتعاونهما. وأنا ممتنة، بعمق، لجاك غولنر مدير دار هويكنز لدعمه للمشروع، وممتنة لفرانسيس ميورناغان الابن لكرمه في إبداء المشورة المتخصصة.

وأخيراً، أودّ أن أعبر عن امتناني القلبي لشارون كامبيرون التي أحاطتني بعنايتها وخبرتها التخصصية وكرمها الشخصي خلال القسم الأصعب من الفصل الختامي، ولستانلي فش الذي جعل هذا المشروع ممكناً في المقام الأول، فضلاً عن تلبية حاجاتي كلها.

جين ب. تومبكنز



## مدخل إلى نقد استجابة القارئ ————— جيه ب. تومبكينز

ليس نقد استجابة القارئ نظرية نقدية موحدة تصورياً، إنما هو مصطلح ارتبط بأعمال النقاد الذين يستخدمون كلمات من قبيل: القارئ *reader*، وعملية القراءة *read-ing process*، والإستجابة *response*، ليميزوا حقلاً من حقول المعرفة. وتقف حركة استجابة القارئ، في سياق النقد الأنجلو-أميركي، وعلى نحو مباشر، بوجه مقولة النقد الجديد التي نادى ومزات *Wimsatt* وبيردسلي *Beardsley* في مقالتهما " المغالطة العاطفية" *Affective Fallacy*: " المغالطة العاطفية هي الخط بين القصيدة ونتائجها... فهي تبدأ بمحاولة اشتقاق معيار للنقد من التأثيرات النفسية لقصيدة ما، لتنتهي بالإنطباعية والنسبية ". وسوف يجادل نقاد إستجابة القارئ بأنه لا يمكن للقصيدة أن تفهم بمعزل عن نتائجها. " فتأثيراتها " - نفسية كانت أم غير ذلك - هي جوهر أي وصف دقيق لمعناها، ما دام المعنى ليس له من وجود حقيقي غير مرتبط بإدراك القارئ.

وتعيد المقالات المجموعة في هذا الكتاب تركيز النقد على القارئ . فهي تفحص مواقف المؤلفين من قرائهم، وأنواع القراء التي تتضمنها النصوص المتنوعة، والدور الذي يلعبه القراء الفعليون في تحديد المعنى الأدبي، وعلاقة مواضع القراءة بتأويل النصوص، ومكانة ذات القارئ. وفي حين تركّز هذه المقالات على القارئ وعملية القراءة، فإنها تمثل تشكيلة من الإتجاهات النظرية: النقد الجديد *New Criticism*، والبنوية *Structuralism*، والظاهراتية *Phenomenology*، والتحليل النفسي *Psychoanalysis*، والتفكيك *Deconstruction*، إذ تصوغ هذه الإتجاهات تعريفات للقارئ، والتأويل، والنص. ومع ذلك، فعندما تقرأ هذه المقالات على وفق نظام متسلسل زمنياً تقريباً، وعلى وفق مسائل متنوعة، فإنها تمثل الحركات النقدية التي تقدّمها في متواليّة متسقة، وتوجهها صوب فهم جديد للخطاب.

إن المسألة المركزية، فى هذه المتوالية، هى مكانة النص الأدبى، وكما يعبر إدوارد فاسيولييك Edward Wasiolek فى مدخله لكتاب سيرج دوبروفسكى Serge Doubrovsky النقد الجديد فى فرنسا *The New Criticism in France* :

" كانت هناك حركات كثيرة خلال السنوات 1933 - 1960 ، بيد أنها فى علاقتها مع بعضها أشبه بعلاقة أجزاء عجلة يوحد بينها إطار خارجى واحد، والشئ الذى كان يجمع هذه الحركات معاً هو الافتراض المشترك والمسلم به بأن الخطاب النقدي هو تعليق يدور حول نص موضوعى، كما أنه يُضبط بهذا النص... إن مؤيدى النقد الجديد وخصومه لم يشكوا مطلقاً فى أن النقد كان فعل مقارنة - من خلال اللغة - لنص ما ذى مكانة موضوعية، وتقاس معقولية هذا النص وكفاءة بهذه الموضوعية ."

إن هذه المقالات تقضى فى آخر الأمر - سواء أكانت تقصد ذلك أم لم تقصده - على مفهوم موضوعية النص، ولايفضى ذلك، فى نهاية الامر، إلى نقد يتأسس على مفهوم القارئ، بل يفضى إلى سبيل لتصور النصوص والقراء من شأنه أن يكشف عن التمييزات القائمة بينهما. فالقراءة والكتابة تزوجان الأيدى وتغيران المواضع، وتصبحان، فى نهاية الأمر، مميزتين كاسمين للفعالية نفسها.

وبقدرما يجنح التشديد على القارئ إلى التكوّن أولاً، ومن ثم إلى تحطيم النص الموضوعى، فإن هناك مسعىً حثيثاً من النقاد المتجهين إلى القارئ *reader-oriented critics* إلى إعادة تحديد أهداف الدراسة الأدبية ومناهجها. إن التغير فى الافتراضات النظرية يسبب تغيراً فى أنماط الدعاوى الأخلاقية التى يمكن أن يضعها المؤلفون لما يقومون به. إن ما بدأ كتحويل بسيط من تأكيد الراوى المتضمن فى عمل أدبى إلى القارئ المتضمن فى ذلك العمل، يصبح فى نهاية المطاف تبادلاً فى النظرات إلى العالم. وسوف نصف فى المدخل هذا التطور، ونعرض باختصار للمواقف النقدية لكل المقالات المحررة فى هذا الكتاب، ونسلط الضوء على معالجة هذه المقالات للموضوعية النصية، وعلى التسويغ الأخلاقى الذى يسوغ به كل مؤلف مقترهه. وتعرض المقالة الختامية منظوراً جديداً للتأريخ النقدي من وجهة نظر نقد استجابة القارئ ، وتعيد تحديد

الحركة في ضوء الحركات التاريخية السابقة.

يمكن القول إن نقد استجابة القارئ *Reader-response criticism* ابتدأ بمناقشة آى.أى.ريتشاردز *I. A. Richards* للإستجابة العاطفية فى عقد العشرينيات من هذا القرن، أو مع دى. دبليو. هاردنغ *D. W. Harding* ولويزا روزنبلات *Louise Rosenblatt* فى عقد الثلاثينيات، وقد اخترتُ بدايةً لهذه المقالات، مقالة والكر جيسون *Walker Gibson* عن القارئ الصورى *mock reader*، التى كتبها عام 1950 ، فهى تبين لنا كيف ابتدأ نقد استجابة القارئ يتطور ضمن حدود موقف شكلاى. ومقالة جيسون لا تقدم نقلة نظرية لم يكن مذهب النقد الجديد قد قدمها من قبل. فنظرته إلى الأدب - كنظرة الكثير من نقاد القارئ الذين جاؤا بعده - تمنح المركزية للنص. فهى تسلّم بقيمة العمل الأدبى الفنى وتفردّه، وتسلّم بأن المعنى الأدبى تتضمنه الكلمات المسطّرة على الصفحة، وتسلّم أيضاً بضرورة التدرّب الخاص فى العملية النقدية إذا ما أراد دارس الأدب أن يدرك أقصى مدى يقدمه العمل. ويتجلى مفهوم القارئ، فى مقالة جيسون، فقط كسبيل لبلوغ كنوز متحررة أخرى فى النص: فالقارئ الصورى - كما يوحى اسمه - ليس قارئاً " حقيقياً " بأى معنى على الإطلاق، ومع ذلك، وبتأمل استرجاعى، فإنه يشكل الخطوة الأولى فى سلسلة تتهشم تدريجياً خلال الحدود التى تفصل النص عن منتجيه ومستهلكيه، ويعيد تشكيله بوصفه نسيجاً ليس لخيوطه بداية ولا نهاية.

لقد قدّم جيسون مفهوم القارئ الصورى، كمقابل للقارئ الحقيقى، من خلال التناظر مع التمييز المعروف بين الشخصية المتخيّلة *Persona* والمؤلف الحقيقى. فالشخصية المتخيّلة، فى سياق شكلاى، تقوم بخلق مسافة بين النص الأدبى وأصله فى التاريخ عبر إدخال " مؤلف " آخر بين المؤلف وإنتاجه، مؤلف كان وجوده مجرد وظيفة للنص تماماً. والقارئ الصورى عند جيسون هو أيضاً قارئ نصّى محض، ولكنه يحوّل الإنتباه من النص الى التأثيرات التى يحدثها النص، فالقارئ الصورى هو دور على القارئ الحقيقى أن يؤديه من أجل اضطراد الرواية. " نحن نسلم، من أجل

التجربة، بمجموعة المواقف والكيفيات التي تناشدنا اللغة التسليم بها ". إن العبارة الأساسية هنا هي " من أجل التجربة ". فالقارئ الصوري المتضمن في النص يمنح تجربة القارئ شكلها، ويثبت هذه التجربة كموضوع لانشغال نقدي.

إن فكرة جبسون عن متكلم يخاطب قارئاً صورياً تمكّنه من أن يسترق السمع لمحاورة تدور بين الطرفين ، متكلم ، وقارئ صوري ، تكشف، عندما تعاد صياغتها، عن الاستراتيجيات التي يستخدمها المؤلف لموضعة قرائه فيما يتعلق بمدى كامل من القيم والإفتراضات يرغب هو منهم في أن يقبلوها أو يرفضوها. ويتيح مفهوم القارئ الصوري للناقد أن يعبر عن المواقف الإجتماعية المتضمنة في نص ما عبر إعادة تشكيل أنواع الفهم والتشارك التي يبلغها الرواة والقراء بوساطة الشخصيات *Cha-acters*، وبمعزل عن المضمون الظاهري للنثر تماماً. إن مجادلة جبسون، لصالح المفهوم، تبنى على وفق أسس تعليمية (بيداغوجية) وأخلاقية. فالدارسون الذين يعون الهويات المتنوعة التي يفترضونها كقراء سيكونون قادرين على تكوين أحكام قيمية عن الأدب: «إن الكتاب الرديء هو الكتاب الذي نكشف فيه عن القارئ الصوري كونه شخصاً نرفض أن نكونه ". وبالعكس، وبعد أن نتيح للدارس الموافقة على الدور الذي يعرضه عليه روائي معين أو أن يرفضه، فإن مفهوم القارئ الصوري يجعله أكثر وعياً بنظام قيمه الخاص، وقادراً على التعامل مع مشكلات معرفة الذات بشكل جيد.

وحيث يكون القارئ الصوري عند جبسون خاصية للنص، وليس قارئاً حقيقياً على الإطلاق، فإن اعتقاده بأن القراء الحقيقيين يختبرون الأدوار التي تقدم إليهم، فإنه باعتقاده هذا يدرك أن فعاليتهم ملائمة لفهم الأدب، ويمنح تجربة القراءة القيمة البرهانية في النقد الأدبي. وهكذا، ففي حين تشارك مقالة جبسون الكثير من افتراضات النقد الجديد، فإنها تستبق الإتجاه الذي سوف يتخذه فيما بعد نقد استجابة القارئ؛ فهي تزحزح بؤرة الإنتباه من النص باتجاه القارئ، وتستخدم فكرة القارئ وسيلةً لإنتاج نوع جديد من التحليل النصي، وتوحي بأن النقد الأدبي ينبغي أن ينظر إليه على أنه جزء من عمليات أوسع مثل تشكّل الهوية.

ولقالة جيرالد برنس فى المروى عليه أهداف مختلفة، وإن كانت أهدافاً طموحة أيضاً. فموقفه يشبه موقف جبسون فى مقدماته الاساسية. فهو يستهل مقاله بتأكيد الموازاة بين الراوى *Narrator* والمروى عليه *Narratee*، وهذه الموازاة تناظر العلاقة بين المتكلمين والقراء الصوريين عند جبسون تقريباً. ولكن بدلاً من البحث عن القيم الإبداعية التى يكشف عنها تطبيق هذا المفهوم، يستخدمه برنس لتوليد نظام تصنيفى، فهو يفترض، بدءاً، سلسلة من التمييزات بين أنواع القراء الذين يمكن أن يخاطبهم نص ما: أى القارئ الحقيقى (الشخص الذى يمسك كتاباً بيديه)، والقارئ الفعلى *Vir-tual* (وهو نوع من القراء يعتقد المؤلف بأنه يكتب له، قارئ يمنحه المؤلف وسائل وقابليات وميولاً معينة)، والقارئ المثالى *Ideal* (وهو الشخص الذى يفهم النص فهماً تاماً ويتذوق كل دقائقه). إن كل هذه الأنواع من القراء ينبغى أن تميز على الرغم من أن طريقة هذا التمييز ليست واضحة دائماً - من المروى عليه، وهذا الأخير هو الشخص الذى يوجه اليه السرد صراحة مثل حالة الخليفة فى ألف ليلة وليلة، أو أن يوجه اليه السرد ضمناً، مثل المروى عليه غير المسمى فى الشمس تشرق مرة أخرى. وما ينبغى إدراكه هنا هو إنه ما أن تصبح فكرة القارئ موضع بحث فانها تمنح الناقد فرصة اجتراف مجموعة جديدة من الأدوات التحليلية. ويكرس برنس معظم مقاله لوصف وسائل التفسير التى يستمدّها من مفهوم المروى عليه. ويفترض نظامه التصنيفى " مروياً عليه بدرجة الصفر *degree narratee - zero* " حائزاً على حدّ أدنى من الخصائص كمعرفة اللغة، ولكنه يحيا فى نوع من الخواء الثقافى، وبمعزل عن أى نظام قيمى يمكن أن يتيح له اصدار الأحكام. ويقوم المروى عليه بدرجة الصفر بدور نقطة مرجعية لوصف المروى عليهم الفعليين، الذين تصبح شخصياتهم فى مركز البحث بوصفها انزياحات عن هذا المعيار الافتراضى. ويقدم برنس سلسلة من الاقتراحات لتعيين سمات المروى عليهم، ويقدم تخطيطات أولية - فى بضعة طرق - لتصنيف المروى عليهم، ويحصى الوظائف التى يمكن أن ينجزها المروى عليه، فعلى سبيل المثال: ربما يشكّل المروى عليه خطأً بين المؤلف والقارئ، ويساعد على وصف الراوى، ويوضح

الموضوع *Theme*. وأخيراً فإن الهدف من المقالة هو وضع الأساس لطوبولوجيا *Typol-* *logy* السرد التي من خلالها تصنّف الأعمال الروائية، ليس فقط على أساس التمييزات التقليدية بين أنواع الرواة المختلفين، بل على أساس انماط المروي عليهم الذين تخاطبهم القصة.

لم يلمح برنس، كما فعل جيسون، إلى أن منهجه في التحليل سوف يجعل من مستخدميه كائنات انسانية فضلى. ولتأثره بالنقاد البنيويين مثل تزفيتان تودوروف *Tzvetan Todorov* وجيرار جينيت *Gerard Genette*، يعد برنس مفهوم المروي عليه عنصراً سردياً اكتُشف حديثاً، وهو العنصر الذى سيكون - عندما يُبحث على نحو شامل - إضافة هامة لعلم البنى الأدبية. ولكن، فى حين أن المصطلحية *Terminology* التى يقترحها هى مصطلحية مبتكرة، وتتيح للقارئ فرصة وصف الأعمال القديمة بأوصاف جديدة، فإن افتراضاته التى تدور حول مكانة النص وعلاقته بالقراء الحقيقيين، لا تختلف فى شيء عن افتراضات النقاد الجدد. فالقراءة، بالنسبة له، شأنه شأن جيسون، تتمثل فى اكتشاف ما موجود على الورقة أصلاً. والمروي عليهم، كما الرواة عند واين بوث *Wayne Booth*، ينتمون إلى النص. وبذلك فإن التركيز على القراء الصوريين والمروي عليهم هو، فى الأساس، طريقة لإعادة التركيز على النص، فهو لا يمنح القارئ أية قدرات لم يمتلكها من قبل، ولكنه يتركه فى الموضع نفسه الذى كان قد شغله فى النقد الشكلانى: فهو باحث عن الحقائق، موقر رغم عيوبه، والحقائق فى هذه الحالة هى البنى، ويتم الاحتفاظ به فى الفن الادبى.

يشارك ميشيل ريفاتير مع جيسون وبرنس فيما يفترضانه أن المعنى الأدبى يكمن فى لغة النص، ولكنه يهاجم فكرة ان المعنى يوجد مستقلاً عن علاقة القارئ به. إن نقد ريفاتير لتحليل كل من ليفى شتراوس *Levi Strauss* وياكوبسون *Jakobson* القصيدة القطط *Le Chats* (للشاعر الفرنسى بودلير *Baudelaire*) يتخذ من فكرة أن المعنى الادبى هو وظيفة لاستجابة القارئ، لنص ما أساساً له، ولا يمكن لهذا المعنى أن يوصف بدقة إذا أهمل الوصف الإستجابة؛ إذ ينتقد ريفاتير القراءة البنيوية للقصيدة



لأنها تعولّ على النماذج الفونولوجية *Phonological* والقواعدية *grammatical* التي لا يدركها القارئ حسيّاً ، ومن ثم لا يمكن أن تكون بمثابة مكونات " فعالة " للشعر. وبدلاً من ذلك يقترح - من أجل فهم السمات اللسانية الشعرية الدالة للسونيّة - التركيز على السمات التي تثير، بصورة مستمرة، انتباه القراء ذوى القناعات المتنوعة. فيُحجب العنصر الذاتى فى هذه الاستجابات من خلال تجاهل المضمون الخصوصى لاستجابات القراء، ومن خلال التركيز، فقط، على واقعة الاستجابة لتعبير معين. " إن التأويل الذاتى ... للاستجابة... يعتمد على عناصر خارجة عن فعل التواصل، ولكن الاستجابة ذاتها تُختبر موضوعياً بالنسبة لحقيقة التواصل ". يأخذ ريفاتير، فى تحليله لقصيدة القطط لبودلير، ردود أفعال ( قارئ فائق *Superreader Reader* ) بنظر الاعتبار، والقارئ الفائق هو تركيب نظرى يتضمن الشعراء والنقاد الفرنسيين، ومترجمى القصيدة، والدارسين، (والأفراد الأخرين الذين رماهم قدرهم فى طريقى ). ويعتقد ريفاتير بأنه يستطيع، من خلال تسجيل تأثيرات لغة القصيدة على وفق نظام الاستجابات، فرز السمات اللسانية الدالة شعرياً. إن وصفه لسمات النص هذه جدير بالملاحظة لتشديده على الفعاليات العاطفية والفكرية للقارئ الذى ينتقل خلال القصيدة من بيت إلى آخر. ومصطلحاته الرئيسية مستمدة - على نحو يمكن، أو لا يمكن، التنبؤ به - من النموذج الزمنى لعملية القراءة الذى ينظر إلى النص بوصفه مثيراً لتوقعات معينة إما أن يحققها النص أو أن يحبطها. وإحباط التوقع - أى عدم القابلية على التنبؤ بتعبير معين - مرادف، بالنسبة له، للدلالة الشعرية.

إن اهتمام ريفاتير بالطريقة التى ينعكس بها المعنى الشعرى فى ردود أفعال القارئ لحظة ظهوره، يمثل طريقة جديدة فى إنجاز تحليل أسلوبى محكم. ومع ذلك، يظل التحليل مسلماً - على نحو ثابت - بافتراض موضوعية النص. والتحليل، فى سعيه لتجنب وضع أية قيمة لتأويل القارئ لاستجابته، إنما يؤكد أن المعنى خاصية للغة نفسها لا لأى من الفعاليات التى ينجزها القارئ، واستجابة القارئ، إنما هى بيّنة على حضور المعنى الشعرى فى نقطة معينة من النص، ولكنها ليست مكوناً له.

وهدف ريفاتير من فسخ المجال أمام القارئ هو تعيين السمات اللسانية ذات الدلالة الشعرية. وطبقاً لجورج بولية *George Poulet* أن تقرأ لا يعنى بالضبط أن تكون واعياً بخصائص العمل البنيوية والأسلوبية، بل أن تكون مستغرقاً في أسلوب تجريب المؤلف للعالم. والاهتمام بتجربة القارئ والوصف الدقيق لها هما المهمتان المركزيتان للنقاد الظاهراتيين ومنهم بولية، ولكن الفعاليات التي يصورونها لا يبدو أنها تشبه تلك التي وصفها ريفاتير. فبوليه لا يفترض، على أي نحو، أن معنى الأعمال الأدبية يعتمد على القارئ، ولكن " مصيرها " وشكل وجودها يعتمدان على القارئ، فالأعمال الأدبية " تنتظر شخصاً ما ليأتي ويعتقها من ماديتها وجمودها ". وحتى اللحظة التي يُحرر فيها القارئ الكتاب من صمته بأن يفتحه، يظل القارئ فعالاً تماماً في علاقته بالنص، ولكن حالما يبدأ بالقراءة يصبح سجين وعى المؤلف، لأنه خلال المدة التي يكون فيها ذهن القارئ تحت تأثير ذهن آخر، فإن وعى القارئ بالنص يتلاشى. وينصب جلُّ تشديد بولية على الكيفية الشخصية الحيوية للعلاقة بين المؤلف والقارئ، وليس على النص وسماته الشكلية. فهو يعدُّ النص موضوعاً سحرياً يتيح لداخلية كينونة إنسان معين أن تلعب دور المضيف لداخلية كينونة إنسان آخر، وينهى بولية مقالته بالتحذير من الاعتماد التام على السمات الموضوعية للعمل الأدبي كمؤشر على ذاتية مؤلفه. " في العمل ثمة فعالية ذهنية تنهمك بعمق في الأشكال الموضوعية، وعلى مستوى آخر، ولنبذ كل الأشكال، ثمة ذات تكشف نفسها لنفسها ( ولى ) في تعاليها على ما ينعكس فيها.... يبدو النقد، إذن، كيما يُرافقَ الذهن في هذا المسعى للانفصال عن ذاته؛ يبدو أنه بحاجة لأن يبيد - أو على الأقل لأن يتجاهل للحظة - عناصر العمل الموضوعي، وأن يرفع نفسه إلى مستوى إدراك ذاتية ما من دون موضوعية ". إن تركيز بولية على وعى القارئ ليس مقصوداً إلى حدِّ استخدامه عاكساً للخصائص المميزة لنص أدبي، كما في وصف نوع الموقف الذهني المواجه للنص الذي سينتج وعياً تاماً بذاتية النص. إن نقد بولية يعدُّ الناقد بتجاوز مادية العمل وجزئيته والمثول في حضرته القدسية. والطريق لتحقيق لحظة الرؤيا الصوفية هذه يكون من خلال إذعان المرء للوعى الذي يولد العمل.

" إن الوعي المتأصل في العمل هو وعى فعّال وخصب؛ فهو يشغل الواجهة الأمامية؛ ويتصل بوضوح بعالمه الخاص، وبال موضوعات التي هي موضوعاته. وبمقابل ذلك، فأنا نفسي، رغم وعيى بما يمكن أن أعيه، ألعب دوراً متواضعاً إلى حد بعيد، إذ أقنع بتسجيل كل ما يعتمل فيّ تسجيلاً سلبياً "

وعندما يختبر بوليه العمليات الداخلية التي من خلالها يحقق الأدب نفسه في القارئ الفرد، فإنه يكون متأثراً بالطبيعة السلبية الأساسية لدور القارئ. فالقارئ يكتسب تجربته من خلال نسيان نفسه وإنكارها، وبالموت - إذا جاز التعبير - من أجل منح الحياة للنص. أما عندما يختبر فولفغانغ أيزر *Wolfgang Iser* العملية نفسها، فإنه يرصد الظاهرة المعاكسة لذلك بالضبط: فالقارئ يشارك مشاركة فعالة في إنتاج المعنى النصي. والعمل الأدبي، بالنسبة لكل من أيزر وبوليه، يتحقق فقط من خلال التقاء القارئ والنص، ولكن بينما يعنى هذا بالنسبة لبوليه السماح لوعي الفرد بأن يُنتهك من وعى فرد آخر، فإنه يعنى بالنسبة لأيزر أن القارئ يجب أن يقوم بدور الاشتراك في إبداع العمل؛ وذلك بأن يستكمل ذلك الجزء غير المكتوب من العمل، ولكنه جزء موجود في العمل وجوداً ضمناً فقط. إن " تجسّد *Concretization* " نص ما في أية حالة يتطلب دور خيال القارئ. فكل قارئ يضيف أجزاء النص غير المكتوبة، أي «فجوات *Gaps* " النص أو فضاءات " اللاتحدد *indeterminacy* " حسب طريقته الخاصة. غير أن هذا لايعنى القول بأن النص الذي تمّ بلوغه هو محض اختلاق ذاتي للقارئ. فمدى التأويلات التي تنشأ كثمرة لفاعلية القارئ الخلاقة تبدو بالأحرى على أنها برهان على " لانفادية *inexhaustibility* " النص. ويقول أيزر " نحن نعرى بوساطة القراءة الجزء غير المصوغ " لعمل أدبي ما، وأن ناتج هذه التعرية " يمثل قصد النص وقد تكون مقاصد النص متعددة، بل حتى لامتناهية، ولكنها ماثلة دائماً بشكل جنيني في العمل ذاته، ومتضمنة فيه، ومخططة من طرفه، وأخيراً مستشفة منه.

ونتيجة للقبول التام الذي يحضه أيزر لفاعلية القارئ الفرد التأويلية، فإنه يمضى إلى أبعد من الموقف الذي تبناه ريفاتير، بيد أنه لايسلم باستقلالية القارئ

الذاتية، أو حتى باستقلالية جزئية، عن التقييدات النصية. ففاعلية القارئ هي فقط تحقيق لما هو متضمن سلفاً في بنية العمل، رغم أن الطريقة التي تحدد فيها هذه البنية فاعلية القارئ غير واضحة إطلاقاً.

يشبه تحليل آيزر الظاهراتى لعملية القراءة، فى حركته من الاستباق *anticipation* إلى الاسترجاع *retrospection* وفى إسهامه أو عدم إسهامه فى تكوين الصيغ الكلية *gestalts*، تصنيف برنس للقراء والمروى عليهم، ويزود النقاد بذخيرة جديدة من الوسائل التأويلية، وهكذا يجذب إلى الضوء مجموعة جديدة من الوقائع قصد الملاحظة والوصف. ويزعم آيزر، شيمه جيسون، أن منهجه سيكون مفيداً لمستعمليه. " إن الحاجة لحل الشفرة تمنحنا الفرصة لصياغة قدرتنا الخاصة على حل الشفرة ... وإن إنتاج معنى النصوص الأدبية ... لا يستلزم اكتشاف اللامصوغ فقط ... بل هو يستلزم أيضاً إمكانية صياغة أنفسنا، ومن ثم اكتشاف ما بدا سابقاً أنه يتملص من وعينا ". وموقف آيزر هذا يوسع من حقل الفعالية الأدبية لا لأجل أن تضم مادة جديدة فقط - وهى التحليل الظاهراتى لعملية القراءة - بل لتضم أيضاً تشديداً أخلاقياً جديداً. فهو ينظر، مثل جيسون، إلى تطبيق استكناهاته على أنه تطبيق علاجى يفضى إلى معرفة الذات والإبداع الذاتى أيضاً معرفة تامة.

وعند هذه النقطة يمكن أن ننظر إلى هذا التركيز على القارئ كونه يولد أنواعاً من الدراما الأخلاقية فى ميدان النقد. فالتمسك بتصوّر معين عن القارئ يعنى الانهماك فى نوع معين من الفعل المستقيم أخلاقياً: أى تهذيب إحساسات المرء الأخلاقية (جيسون)، وإضافة إلى مجموع المعرفة البشرية (برنس)، والاقتراب من الحقيقة من خلال العناية بالتفصيلات اللسانية (ريفاتير)، وتحقيق التعالى الذاتى من خلال الإمحاء الذاتى (بوليه)، وبناء ذات فضلى من خلال الفعالية التأويلية (آيزر). والأمر المهم المتعلق بهذه المزامع هو إنها على الرغم من عدم تنكّرها لكون النص الأدبى موضوع اهتمامها الأساسى، فإنها تضيف على عملية قراءة النص وتلقيه والاستجابة له قيمة معينة. والحدث الذى سنأتى عليه فى دراما انبثاق القارئ فى المشهد النقدى هو أنه بدلاً من

النظر الى القارئ كوسيلة لفهم النص، يجب أن تكون فاعلية القارئ متطابقة مع النص لتصبح هي نفسها من ثم مصدراً للقيمة الأدبية بأسرها. فإن كان الأدب هو ما يحدث في أثناء قراءتنا، فإن قيمته تعتمد على قيمة عملية القراءة.

ويزعم ستانلى فش *Stanley Fish* وهو أول ناقد يقترح نظرية القراءة هذه - أن هناك فوائد لعملية القراءة تشبه تلك الفوائد التي زعمها آيزر والتي ميز فيها القراءة كونها فعالية " تنشئ مستخدميها الخاص ". والآثار العلاجية التي يصفها لانتضمّن مجالات جديدة للذات، إنما تنشغل بالأحرى بشحن الوعي بالعمليات الذهنية التي تشركنا اللغة فيها. ومنهجه يشبه، في خطوطه العريضة، منهج آيزر في كونه يحولّ الذهن إلى بحث فعالياته الخاصة، إلا أن بؤرة هذا المنهج مع ذلك يتمّ تضيقها وحصرها لتتصبّ على ردود أفعال القارئ تجاه اللغة لحظة بلحظة، أو تنصبّ، حسب تعبير فش، على " استجابات القارئ المتطورة في علاقتها بالشكل الذي تعقب فيه إحداها الأخرى زمنياً ". وبينما يؤرّخ آيزر زمانياً التحولات العميقة في موقف القارئ من النص - مثل إعادة القارئ بناء شخصية ما، أو إدراكه الناشئ لموضوع معينة - نجد فش يثبّت الانتباه على متتالية القرارات، والتتقيحات، والتوقعات، وعمليات النقض، والاستعدادات التي ينجزها القارئ عندما يفاوض النص جملة فجملة، وعبارة فعبارة. ويوضح فش " إن ما يفعله المنهج أساساً هو إبطاء تجربة القراءة؛ لذلك فإن «الحوادث» التي لا يلاحظها المرء في الزمن الإعتيادي، ولكنها تحدث فعلاً، تمثل أمام مقصدنا التحليلي، إن هذا المنهج هو كما لو أنه آلة تصوير بطيئة الحركة، وذات توقّف آلي، تقوم بتصوير تجاربنا اللسانية لتقدّمها لنا من أجل أن ننظر فيها ". وتعرض المقالة بضع توضيحات تفصيلية لهذه التقنية النقدية التي تدين بوجودها، كالتقنيات التي نوقشت في أعلاه، إلى الفكرة القائلة بأن فعالية القراءة أساسية في فهمنا لحقيقة الأدب. إن ما يميّز عمل فش عن سابقه هو، على أية حال، تصوّره بالغ الوضوح لما يعنيه نظرياً تبني موقف كهذا. وفكرة أن يكون القراء مشاركين مشاركة فعالة في خلق المعنى تقتضى منه إعادة تعريف المعنى والأدب نفسه. فالمعنى طبقاً لفش ليس شيئاً

يستخلصه المرء من قصيدة ما، كاستخلاص الجوزة من قشرتها، إنما هو تجربة المرء في أثناء القراءة. والأدب بالنتيجة لا يُعدُّ موضوعاً ثابتاً فيما يتعلق بالعناية به على المستوى النقدي، إنما هو متتالية من الحوادث تتجلى ضمن ذهن القارئ. وطبقاً لهذا يصبح هدف النقد الأدبي الوصف الأمين لفعالية القراءة، وهي فعالية دقيقة ومعقدة ومتقّدة، ولا يمكن أن تكون هي نفسها من قراءة إلى أخرى. وإعادة التعريف هذه لحقيقة الأدب - أي أن الأدب تجربة وليس موضوعاً - يزيل الفصل التقليدي بين القارئ والنص، ويجعل من استجابات القارئ، بدلاً من مضامين العمل، بؤرة الاهتمام النقدي. فالقارئ عند فش، ليس كمثّل القارئ عند أيزر، فهو لا ينشغل بملء الفجوات التي يتركها النص، أو يضع استنتاجات من تلميحات النص، وليس كمثّل القارئ عند ريفاتير، فهو ليس مجرد مقياس للدلالة الشعرية في النص، إنما هو مصدر جميع الدلالات الممكنة؛ لأن "الموضع الذي يتكوّن فيه، أو لا يتكوّن، المعنى إنما هو ذهن القارئ وليس الصفحة المطبوعة أو الفضاء القائم بين دفتي كتاب".

إن الموقف الذي يجادل من أجله فش في هذه المقالة لا ينكر أن تكون للكلمات معانٍ، ولا يقرر أن استجابة القارئ حرة ولا تعوقها التقييدات النصية. فأنواع التجربة التي يقدمها الأدب تنظّمها القدرة اللسانية والأدبية التي ينطوى عليها القارئ. " فإذا كان متكلمو لغة معينة يشتركون في نظام من القواعد يستبطنه كل واحد منهم على نحو معين، فإن الفهم سيكون، بمعنى معين، فهماً منتظماً .... ويقدر ما تكون هذه القواعد قيوداً على الإنتاج ... ستكون أيضاً قيوداً على مدى الاستجابة واتجاهها ". فالقارئ يتفاعل مع الكلمات التي على الصفحة بطريقة دون أخرى لكونه يعمل طبقاً لمجموعة القواعد نفسها التي اعتاد المؤلف توليدها. فتجربة القارئ هي إذن من خلق المؤلف؛ فهو ينفذ إرادة المؤلف. والنقطة المهمة هي أن الأدب فعالية ينجزها القارئ وليس نتاجاً ثابتاً: " فهو يأبى أن يظل ساكناً " .

تُحدِثُ مقالة فش " الأدب في القارئ " زحزحة محورية في نقد استجابة القارئ؛ ذلك لأنها تزيح النص الأدبي من مركز الإهتمام النقدي لتحلّ محلّه فاعلية القارئ

الإدراكية. وهذا التحول الحاسم في البؤرة يدشن حقلاً بحثياً جديداً. فإن لم يعد المعنى خاصية للنص وإنما نتاج لفاعلية القارئ، فلن تكون تساؤلات من قبيل: ما الذي تعنيه القصائد؟ أو حتى: ما الذي تفعله القصائد؟ هي التي تحتاج إلى إجابة، بل تكون الإجابة مطلوبة عن السؤال الآتي: كيف يكونُ القراء المعنى؟ ويقدم كتاب جوناثان كير (الشعرية البنيوية) (*Structuralist Poetics*) إجابة عن هذا السؤال تستند إلى الاستكشافات الرئيسية للبنيوية الفرنسية من سوسير إلى دريدا.

إن افتراض كير الرئيسي هو أن الشكل الذي يفترضه نص ما لقراءه لا يحدده النص نفسه، بل يحدده مركب أنظمة العلامة التي يطبقها القارئ، مواضعاً، على الأدب. " إن قراءة نص ما بوصفه أدباً لايعنى أن ذهن القارئ صفحة بيضاء *tabula rasa*، وأنه يقاربه من دون تصورات مسبقة... فالمترب السيميولوجي يوحى، بالأحرى، بأن القصيدة التي يفكر فيها بوصفها قولاً تكون ذات معنى في علاقتها بنظام المواضع الذي يتمثله القارئ فقط. أما إذا كانت هناك مواضع أخرى هي الفاعلة، فإن مدى معانيها المحتملة سيكون مختلفاً ". ويؤسس كير، شأنه شأن فش، فهمه للكيفية التي نفهم فيها النصوص الأدبية على أساس نموذج لسانی. " إن الحديث عن بنية جملة يفترض ضمناً قاعدة مستبطنة تمنح الجملة تلك البنية " وعلى نحو مشابه لهذا، فإن الحديث عن بنية عمل أدبي يفترض ضمناً قاعدة مستبطنة للأدب، أو ما يسميه كير " القدرة الأدبية *literary competence* ": وهي مجموعة المواضع التي توجه القارئ كيما ينتخب سمات معينة للعمل مطابقة للأفكار العامة لما يمثل تأويلاً «مقبولاً " أو "مناسباً ". فالعنى الأدبي هو، إذن، ليس محصلة استجابة القارئ لإماعات المؤلف، كما ذهب أيزر إلى ذلك، وإنما هو مسألة مؤسسية، ووظيفة للمواضع المقبولة بصورة عامة. وتشتمل هذه المواضع، بشكل عام، على " قاعدة الدلالة " - أي الافتراض القائل: إن القصيدة تعبر عن موقف دال بصدده مشكلة معينة تتعلق بالإنسان / أو علاقته بالكون - وتشتمل على الاتساق الاستعاري، والوحدة الموضوعاتية *thematic unity* . وعلى أية حال لا يعنى كير باختيار الطريقة التي يطبق

بها القراء هذه المواضع على أعمال معينة، بل يُعنى بالأحرى " بالكشف عن النظام الضمني الذي يجعل من التأثيرات الأدبية شيئاً ممكناً.... فالمسألة ليست مسألة ما يفعله القراء فعلاً ( فقد كانت هذه مسألة فش) ، بل مسألة ما يتعين على قارئ مثالي معرفته ضمناً كيما يقرأ الأعمال الأدبية ويؤوّلها بطرائق نعدّها مقبولة " .

إن تركيز كل على نظام القواعد المستتبطن الذي يجعل الأدب مفهوماً هو، بالنسبة لنا، تركيز لا يوضع المبدأ المنظم للتأويل الأدبي في القارئ، وإنما يوضعه في المؤسسات التي تعلم القراء القراءة. وهكذا يدفع كل بموقفه هذا كلاً من النص والقارئ الى الخلف، على الرغم من أنه لا يبعدهما تماماً، وعضواً عن ذلك يشدّب نظراته في نظرية الخطاب الأدبي المتضمنة في كل أفعال تأويل النص. ولكن، على الرغم من هذا الاتجاه اللإنسانوي الواضح، ينهى كل مقالته عن القدرة الأدبية بأن يكون لمنهجه أنواع المزاем الأخلاقية نفسها التي كونها جبسون وأيزر وفش لناهجهم. فهو يجد أن الاعتراف باعتماد القارئ على مواضع القراءة أكثر مصداقية من عناء تحديد سمات النص الموضوعية، ويشير إلى ازدياد وعي الذات الناتج عن التعرف على الطبيعة المواضيعية للفعالية الأدبية، ويوحى بأنه من خلال جعل أساليب الفهم التقبلية واضحة فإن القراء سوف يعون كيف يتسنى للأدب الإبداعي «بوصفه وسيلة أو نظاماً أن يتحدى الحدود التي نعيّنها للذات، ويتيح لنا - بألم أم بفرح - أن نرتضى توسيع الذات " . وعندما يتحدث كل عن " الأدب الإبداعي " الذي يقوم بتحفيز عملية توسيع الذات، فإن النص، بوصفه موضوع معرفة، والذات التي تستجيب له، يبدو أنهما يعودان خلصة إلى نظريته. وأخيراً يبدو أن موقفه يتأرجح بين إنكار بنيوي للذات، بوصفها مبدأً تنظيمياً، وبين نزعة إنسانوية متحررة تعرف النمو الأخلاقي والعقلي بموجب الذات وتطورها.

وفي حين يتعرف كل على الدعاوى الأخلاقية لوعي الفرد كلمحة فكرية متأخرة، ومن دون اعتراف صريح بنتائج عمله هذا، فإن نورمان هولاند *Norman Holland* وديفيد بليتش *David Bleich* يضعان التساؤلات عن الهوية الشخصية والوعي الذاتي في



مركز نظريتيهما النقديتين. فالبنوي الذي يفرط بوعي الفرد لصالح أنظمة " المعقولة " التي يتجلى فعلها من خلال الأفراد، إنما هو يناقض نموذج التحليل النفسي في التأويل الذي يتبناه هؤلاء النقاد، كما يناقض منظوراتهم الأخلاقية أيضاً. والهدف العملي من عملهما هو الحصول على المعرفة بالذات، وبعلاقتها بالذوات الأخرى وبالعالم وبالمعرفة الإنسانية عموماً. ويبدو أن أهداف هذين الناقدين الأخلاقية تحدد - بصورة أكبر مما لدى النقاد الآخرين - طبيعة نظريتهما الأدبية.

إن أطروحة نورمان هولاند المركزية - التي توصل إليها خلال بضعة سنين هي أن الناس يتعاملون مع النصوص الأدبية بالطريقة نفسها التي يتعاملون بها مع تجارب الحياة. فكل شخص يطور أسلوباً معيناً في التعامل - الذي يدعوه هولاند موضوع الهوية - يترك بصماته على كل جانب من جوانب سلوكه، بما في ذلك أفعال التأويل النصي. وسوف يرشح القارئ نصاً ما من خلال نماذج الدفاعية المميزة، ليسقط عليه تخيالاته [فنتازياته] المميزة، ويحول التجربة إلى شكل مقبول اجتماعياً، لينتج بذلك ما سندهه تأويلاً. وعلى أية حال، فإن تأسيس التأويل على شيء موجود فعلاً " في " النص مسألة يرفض هولاند الإجابة عنها مباشرة، بيد أن لغته توحى - بثبات - باعتقاده بأن الإجابة هي (نعم، إلى حد ما). ويتحدث هولاند، في مستهل مقاله، عن قراء، " يستكملون *replenishing* " نصاً معيناً من خلال إضافات *additions* متنوعة لامتناهية من الذات على الموضوع، وهذا يدل ضمناً على أن المعنى النصي هو توليف لما يسقطه القارئ على نص ما من جهة، ولما تعنيه الكلمات فعلاً من جهة أخرى. ويصف، لاحقاً، نظريته الأبيستيمولوجية - في مقابل الثنائية الديكارتية - بأنها نظرية تتصور التجربة، " تضم وتمزج ذاتاً بأخرى " فهو يكتب عن قراء " يلائمون " نماذجهم المتكيفة لنص ما، وعن القارئ الذي " يشكّل مضامين العمل التي يقدمها له ". وتدلُّ هذه الصياغات ضمناً على أن معطيات النص موجودة قبل دخول فاعلية القارئ التأويلية وباستقلال عنها، وأن القارئ يتشرب، بطريقة أو بأخرى، هذه المعطيات، ويشيدها بفكره الخاص. بيد أن الكيفية التي تتشكل فيها هذه السمات الموضوعية

للقارئ هي، في المقام الأول ليست مسألة يقدر هولاند على حلها، ولا هو معنى بها. وهو على يقين من أن " التأويل وظيفة الهوية ". ويستنتج أنه مادامت جميع تفسيرات العالم، بما فيها التفسيرات العلمية، هي تأويلات للعالم، ومادام كل تأويل هو فعل إنساني، فيجب أن تنصب دراسة علم السلوك الإنساني (التحليل النفسي) على أساس المعرفة الإنسانية بأسرها؛ إذ سيمكننا ذلك من إدراك موضوعات *themes* الهوية التي تشكل جميع تعبيرات المعرفة التي تدور حول العالم. وإذا ما اعترض المرء على هذه المجادلة واصفا إياها بالحلقة المفرغة عن طريق التلميح إلى أن التحليل النفسي هو نفسه مجرد تأويل آخر، فسوف يرد هولاند بقوله إن هذا الاعتراض يعزز اعتقاده «بالخاصية الخلاقة والنسبية لتجربتنا بأسرها».

إن هدف منهج هولاند كما يعبر عنه (مستعيناً بفرويد) هو أن ينمى " القدرة على اختراق التنافر المرتبط بالحوجز التي تنشأ بين كل أنا مفردة وأخرى ". فالناقد يدمج هويته بهوية المؤلف طبقاً لنماذجه المميزة الخاصة في الاستجابة. وعلى الرغم من أن هولاند يوضع المعنى، ابتداءً، في القارئ بدلاً من النص، فإن نظريته تستبقى، مع ذلك، فكرة النص بوصفه " آخر ". فهي إن لم تفعل ذلك فلن تكون ثمة حواجز ينبغي اختراقها أو فواصل ينبغي ملؤها. وكما يتجاوز هولاند ثنائية الذات/الموضوع يتعين عليه أن يبقى على المفاهيم التي تجعل هذه الثنائية قائمة. فإن كان على النقد أن يكون فعالية تحدث عنها " مشاركة " و " امتزاج " بين هويتي المؤلف والقارئ، فينبغي على النص والذات المؤولة أن يوجدوا مستقلين أحدهما عن الآخر.

يتعين على هولاند أن يبقى على استقلالية المعنى النصي من أجل أن يحقق للنقد هدفه وهو: دمج الذات بذات أخرى. ويتميز موقف ديفد بليتتش من موقف هولاند بإنكاره استقلالية المعنى النصي واستمرارية موضوعات الهوية الفردية. وفي حين يعلق هولاند مشكلة الذات/الموضوع نهائياً، يركز بليتتش نظريته عليها، لأنه يرى الاستجابة الأدبية مسألة أبستمولوجية أساساً. وانسجاماً مع هذا التركيز ينعت موقفه الذي طوره بالنقد " الذاتي ". وطبقاً لبليتتش يميز الأفراد البالغون كلياً بين ثلاثة أنواع من

الكيانات: الموضوعات والرموز والناس. وعلى وفق هذا الإطار تندرج الأعمال الأدبية في مقولة الرموز التي هي موجودات ذهنية. ويكون النص موضوعاً عندما يكون له وجود مادي فقط، ويعتمد معنى النص على عملية الترميز التي تحدث في ذهن القارئ. وهذا الترميز الابتدائي هو الذي يدعو بليتش: " الاستجابة ". والمسعى الحثيث لفهم هذه الاستجابة، ومنحها تناسقا أو مرتكزاً، هو عملية إعادة ترميز يدعوها " التأويل ". والنص في عمله لا يكبح " الاستجابة " ولا " التأويل "، كما كان عليه عند هولاند. بيد أن التساؤل هنا يدور حول ما إذا كان هناك شيء آخر يقع خارج الذات المؤولة يقوم بكبح الاستجابة والتأويل. ومن غير الواضح تماما - في المقالة المتضمنة في هذا الكتاب - الدرجة التي يرى بليتش إلى الذات بوصفها مصنوعة عبر سياقها الاجتماعي. فعندما يقول، مثلاً، " إن الاستجابة تكتسب معنى فقط في سياق جماعية محددة مسبقاً... توأقة للمعرفة "، فإنه من الصعوبة أن ندرك فيما إذا كانت الاستجابة موجودة قبل المحددات الاجتماعية وباستقلال عنها، أم أنها دائماً تعبير عن ذات تصوغها أنظمة المعقولة الجماعية. ولكنه، في كتابه النقد الذاتي، يورط نفسه في هذه النقطة: فهو يرغب، أساساً، في الاحتفاظ بفكرة ذات مستقلة من أجل بلوغ إمكانية مبادرة إنسانية حرة. وعلى ذلك، فهو يقيم تمييزاً بين استجابة الفرد للأدب - التي هي استجابة ذاتية محضة، والعملية التي من خلالها تصبح استجابة الفرد على شكل معرفة، تلك العملية التي تحدها جماعية المؤولين الذين ينتمى إليهم القارئ.

يُعرف بليتش المعرفة بأنها نتاج تفاوض *negotiation* بين أعضاء جماعية تأويلية، ونتاج قرار جمعي يدور حول ما يرغب في معرفته، أكثر من كونها شيئاً مستقلاً فعلاً عن الأغراض الإنسانية. ويستنتج من هذا ما يأتي: " عندما لا تُعدُّ المعرفة معرفةً موضوعيةً فسوف يكون هدف المؤسسات التعليمية - بدءاً من دار الحضانة إلى الجامعة - هو تكوين المعرفة أكثر منه إيصالها... "، فهو يستبدل نموذج التدريس والتعليم بنموذج " المعرفة المتطورة "، ويضع محلّ فكرة إن التعليم فعالية يشترك فيها الوكلاء والزبائن (المعلمون والمتعلمون) فكرة أن التعليم بحث جماعي تشترك فيه كل الأطراف،

بشكل متساوٍ، لتحديد ما يُعدُّ صحيحاً . فهو يريد أن يتحمل مسؤولية إنتاج معرفة بعيداً عن مصادر السلطة التقليدية - أى النصوص والمعلمين والمؤسسات - ليضعها بين أيدي كل هؤلاء الذين ينهمكون في طلبها . إن ما يميز بليتش عن غيره من النقاد في هذا الكتاب هو إدراكه للنماذج التي يمكن لنظرية في القراءة أن تتضمنها عن طريق استجابة الدارسين للأدب، وعن طريق إجراءات الصف الدراسي، وعن طريق إقرار التأويلات.

يلعب تعبير " جماعة المؤولين " أو " الجماعة التأويلية " دوراً مركزياً في أكثر نظريات القراءة الحديثة التي قدمها بليتش وفش وكرو والتر ميشيلز. ويُعدُّ فش أول من طور هذا التعبير في مقالته ( تأويل قصائد ملتون في طبعتها المنقحة والمزيدة)، وهذا التعبير هو إيجاز للفكرة القائلة: ما دامت أنظمة العلامة كلها هي بناءات اجتماعية يتمثلها الأفراد وأحكامه هي وظيفة للافتراضات التي تتقاسمها المجموعة التي ينتمي إليها . ويستخدم بليتش - انسجماً مع رغبته في صيانة حرية البداهة الفردية - هذا التعبير بمعنى مختلف . فهو لا يشير به إلى استراتيجيات الإدراكية التي تعمل من خلال الافراد، وإنما يشير به إلى عملية معالجة واعية تحدث ضمن إطار حيث يمكن فيه منح الموافقة الإجتماعية على ما هو واقعي أو الامتناع عن ذلك . وعلى ذلك، فإن موقف بليتش أكثر محافظة من موقف فش، ولكونه يستبقى فكرة ذات مستقلة، فإنه يستبقى نموذج الواقعية في ثنائية الذات - الموضوع . وعلى أية حال، يزعم فش في مقالته تأويل قصائد ملتون هذا التمييز تماماً من خلال النتائج التي يبدو، للوهلة الأولى، أنها تدمر أسس النقد والتعليم أيضاً.

يبدأ فش في مقالته هذه بتلخيص الموقف الذي اتخذته في مقالته السابقة " الأدب في القارئ " تمهيداً لدحضه . فهو يحاول أن يبرهن على أن المرء لا يستطيع أن يحدد ما يعنيه بيت شعري صعب عن طريق رؤية أيٍّ من قراءتين متقابلتين تماماً هي التي تقوم بفعل جديد في تنظيم المعطيات النصية " فغالبا ما يكون الدليل قوياً لكنتا القراءتين على حدٍ سواء " ، بل يتعين على المرء، بالأحرى، أن يراعى تجربة القارئ

للبيت عندما يواجهه في تتابع القصيدة الزمنى. فعندما يبدو البيت غامضاً - ليعنى شيئين مختلفين فى الآن نفسه - فإن معناه ليس (أ) ولا (ب)، بل يتعين على المرء، فى الحقيقة، أن يحدد لنفسه وبنفسه ما هو المعنى. وبكلمات آخر، يتعين عليه أن يحدد المعنى بتعبيرات تجريبية. فالمعنى هو ما يحدث للقارئ عندما يعالج النص، وليس شيئاً ناجزاً فى المكان الملائم قبل أن يجربه القارئ.

لقد كانت تجربة القارئ توصف، عندما شرع فش بهذا النقاش سنة 1970 وفى الجزء الأول من مقالته تأويل قصائد ملتون - بأنها استجابة لمقاصد المؤلف التى تجسدها سمات النص الشكلية. وعلى الرغم من أن موضع المعنى قد أُبقيَ فى ذهن القارئ وليس بين صفحات الكتاب، فقد افترض أن الحوادث الذهنية التى كوّنت المعنى الأدبى إنْ هى إلا تأثيرات لخصائص مميزة للنص، لا سيما نهايات الأبيات. وفى الجزء الثانى من مقالته تأويل قصائد ملتون، تختفى هذه الخصائص المميزة، إذ لا يُنظر إليها بوصفها خصائص تلقائية، وليس ثمة "قراءة" بالمعنى التقليدى، فالنصوص لا يقرأها القراء، وإنما يكتبونها ما دامت سمات النص الشكلية ومقاصد المؤلف التى تتعهد تلك السمات بتمثيلها، وستراتيجيات القارئ التأويلية، متوافقة على نحو متبادل كما تقرر المناقشة ذلك الآن.

وعندما يراجع المرء تجربته بوصفه قارئاً، فإن الشكل الذى تتخذه هذه التجربة سيكون نتيجة لمجموعة معينة من المقولات الإدراكية، والمقولات لا تعكس العالم (أو الكلمات التى على الصفحة) إنما تكوّنه. فوصف سمات عمل أدبى - أو لنقل، مثلاً، عمل مكتوب على طريقة البحر الإيامبى *iambic*، أو ذات أكثرية من الأفعال المبنية للمعلوم - يعنى أن نفرض عليه تأويلاً معيناً. ولذلك فإن أية سمات يمكن أن يشير إليها المرء بأنها أحدثت هذه الاستجابة أو تلك هى نفسها نتاج لإطار تأويلى معين، وهو إطار يخلق المعطيات والاستجابة، ويولد العمل من القاع إذا جاز لنا التعبير.

إن هجوم فش على استقلالية المعنى النصى لا يجهز على دعاوى الموقف الوضعى الشكلانى فقط، الذى كان موضع الهجوم أصلاً، بل يجهز أيضاً على دعاوى

الفرع الذي ينتمى إليه فش في نقد إستجابة القارئ، ومعه أيضا الأساس النظرى لمعظم عمل النقد الموجّه الى القارئ. والسؤال الذي يطرحه فى نهاية مقالته هو: إذا لم يكن للنصوص خصائص مميزة، إذن لأى شىء تكون استجابة القارئ؟ أو كما يعبر عنه هو: ما الذى يؤوِّله التأويل؟ وعلى أية حال، فإن هذا السؤال يتجاهل قوة المجادلة التى تكوّنت نتيجة فصل الإستجابة عن موضوعها، وفصل التأويل عمّا يؤوِّله. وكما يشير فش نفسه، فإن عاداتنا الإدراكية آلية إلى حد بعيد، إذ إن ما كنا نعدّه وقائع عجاويز، إنما هو ثمرة المواضع التأويلية. والنص يتلاشى ولكن لا بمعنى أننا لا نعود ندركه، فالقصائد ستظل محتفظة بنهايات أبياتها، وب نماذج الجنس، وستظل هناك معطيات للتأويل، بيد أن هذه المعطيات هى ذاتها نتاجات للتأويل وليست ذات مكانة موضوعية. إن الموقف الذى يدافع عنه فش، فى هذا المقال، رغم أنه موقف يلغى إمكانية النقد الأدبى وذلك بجعل النص يتلاشى، إلا أنه فى الحقيقة، يتيح للنقد أن يمضى على ما كان عليه من قبل، ولكن مع فارق واحد: هو إنه بدلاً من الزعم أن تأويلات المرء للأدب هى استجابة لما عناه المؤلف، أو استجابة لما هو موجود على الصفحة، يتعيّن عليه أن يعترف بأن هذه التأويلات إنما هى نتيجة للاستراتيجيات التى يمتلكها المرء. ويكتب فش:

إن الاختيار هو، فى الواقع، اختيار بين تأويل معترف به بحد ذاته وتأويل يعى نفسه على الأقل. إن هذا الوعى هو الذى أزعمه لنفسى، على الرغم من أننى بعملى هذا يجب أن أتخلى عن الدعاوى المتكونة ضمناً فى الجزء الأول من هذه المقالة. فأنا أحاول هناك البرهنة على أن نموذجاً رديئاً (لكونه مكانياً) قد كبح ما كان يحدث فعلاً، ولكن فكرة (يحدث فعلاً) هى - من خلال مبادئ المعلنة - فكرة تأويلية إلى أبعد حد.

ومن أجل توضيح سبب تفضيله هذه النظرية على الموقف الشكلاى يستعين فش، بالطريقة نفسها، بالقيم الأخلاقية. فهو يعتقد، مثل كلر، إن التخلي عن دعوى الموضوعية (أى التخلي عن الدعوى القائلة بأن المرء يعرف الحقيقة) هو موقف أصيل، لأنه لا يتظاهر بمعرفة ما ليس بمتناول اليد فعلاً. وفى هذا الإحتكام إلى الأصالة يكمن

احتكام إلى التواضع (فهو يقول: أعترف بتواضع بحدود خطابي الخاص)، واحتكام إلى فكرة التطور الذاتي. ويبين فش - من خلال تسليمه بأن تحليله التجريبي الخاص للأدب هو مجرد تحليل تأويلي إلى أبعد حد - إنه قابل للتغير، ومستعد للتعلم، وإنه ليس حبيس افتراضات جامدة لا تتغير.

تقتضى دعاوى فش الاخلاقية ذاتاً حرةً ومستقلةً ومسؤولةً عن اختياراتها الخاصة، بيد أن هذه الذات التي تفرضها نظريته هي ذاتٌ تتشكل من مقولاتها التأويلية الخاصة، وهي مقولات عامة يتقاسمها الجميع. وفي حالة كهذه فإن الذات - بوصفها كياناً مستقلاً - تتلاشى أو حسب تعبير كير " تنكمش وظائفها من خلال تشكيلة من أنظمة شخصية تعمل من خلالها ". إن كلاً من فش وكير يؤيدان، صراحة، في نظريتهما عن القراءة هذا الوصف الثانى للذات رغم أن استعانتهما بالقيمة الأخلاقية يبدو أنها. تُعزى إلى الوصف الأول. وهكذا فإن الحجج الدامغة التي يقدمها النقاد ضد موضوعية النص تُفضى بطبيعة الذات المؤولة إلى أن تصبح مسألة إشكالية. ويقدر ما يعرف المعنى بوصفه وظيفة لوعي القارئ تصبح قوى هذا الوعي وحدوده موضوعاً لمجادلة نقدية. وهذا هو موضوع المقالات الاخيرة المتضمنة في هذا الكتاب.

يعلن والتر ميشيلز *Walter Michaels* فى مقالته " ذات المؤول *The Interpreter's Self*" أن لمواقف الشكلائية الأميركية ومواقف مابعد البنيوية الفرنسية تجاه الذات أساساً مشتركاً لم تعترف به البرجماتية الأميركية. ويلاحظ ميشيلز، فى تعليق له على مناقشة حديثة جرت بين هيليس ميلر *Hillis Miller* وماير أبرامز *Meyer Abrams* حول ما إذا كانت للنصوص معانٍ محددة، يلاحظ أن الرغبة فى الإبقاء على الموضوعية النصية تمتد جذورها فى الموقف الأميركي القديم من " الخوف من النزعة الذاتية، ومن ذات المؤول الفردية ". وينجم هذا الخوف من فكرة مفادها " إذا لم تكن هناك معانٍ محددة فإن حرية المؤول سوف تفعل بالنص أى شىء تريده ". فالناس سوف " يشعرون بالحرية فى فرض تأويلاتهم الذاتية على النصوص "، وهو موقف يخلق " استهزاءً أنوياً للنقد الأدبى وفى أسوأ الأحوال يجيز الشكوية الأخلاقية المتطرفة والهدامة ".

ويجادل ميشيلز في أن هذا الخوف من ذات فوضوية يعكسه، وكذلك يتحاشاه، البرجماتيون الأميركيون لاسيما جوشيا رويس *Josiah Royce* وتشارلز سندرز بيرس *C. S. Peirce*. إذ يؤكد هجوم بيرس على المفهوم الديكارتي للذات على أن الذات ليست أساسية، وليست بديهية بصورة واضحة، وغير مستقلة أو حرة، إنما هي تُدرك كأي شيء آخر، عن طريق الإستنتاج. ومادامت أفكارنا كلها، طبقاً لبيرس، علامات (إذ يصعب إثبات أن الفكر يسبق العلامات) فإن الطريقة الوحيدة التي نستطيع أن نعرف بها الذات هي كونها علامة. وعن طريق نقل نظرية بيرس إلى مصطلحات التفكير يقرر ميشيلز " أن الذات، بالنسبة لبيرس، هي نص شأنها شأن العمل " أى " أنها تتجسد فى سياق: جماعية تأويلية أو نظام علامات ". وبهذه الطريقة، يبين ميشيلز أنه مادامت الذات تأويلاً وكذلك مؤولاً، فإنها ليست حرةً جذرياً لكى تفرض، كما يقول أبرامز، معانيها الخاصة على النصوص بأسرها.

ولنبذ نموذج الديكارتي الجديدة عن القارئ المستقل المواجه لنص مستقل، يقدم ميشيلز الذات بوصفها وظيفة لستراتيجيتها التأويلية. والخطأ الوحيد الذى يمكن أن يقترفه القارئ هو، طبقاً لهذا النموذج، أن يتخيل أنه حرٌّ فى فرض اختلاقاته الذاتية على النص. إن التخوف من أن التأويلات - دون ان يكون هناك معنى محدد - يمكن أن تنشأ جزافاً وكذلك حال المؤولين أيضاً، إنما هو تخوفٌ قد أحبطه تصور ميشيلز لذات مُشكَّلة ومقيَّدة بمعايير فى الإدراك والحكم يشترك فيها الجميع. وطبقاً لنظريته، فإن الذات التى تبنى معانيها الخاصة بفاعلية وحرية هي بالضبط كالوهم الذى يتصور النصَ مشتملاً على معانٍ مستقلة عن عادات القارئ الإدراكية. وهكذا فإن الموقف الذى يظهر أنه يحررُ القارئ مرةً وإلى الأبد من هيمنة النص تماماً إنما هو، فى الحقيقة، موقف يروض القارئ - عبر تصوره للذات كنص آخر - تحت تقييدات أعظم من تقييدات أية نظرية أخرى.

وعلى أية حال، فإنه من الخطأ أن نتحدث عن القارئ بوصفه حراً أو غير حرٍّ فى سياق هذا الموقف. إذ تفترض فكرة الحرية مسبقاً أن توجد ذوات الأفراد بمعزل عن



واقع خارجي يقيدها أو يتركها متحررة من أي قيد. بيد أن التقابل بين الذات والعالم الذي تقوم على أساسه فكرة الحرية (و الحتمية) قد تم إقصاؤه من طرف مفهوم الذات التي تشكلها الشفرات التأويلية: تلك الشفرات التي تحدها وتحدد العالم بصورة متزامنة. ومادامت معتقداتنا، التي لانختارها، تحدد ما نختاره، فإن فكرة ذات لها الحرية في الإختيار هي فكرة سوف تتبدد، ومعها تتبدد سلسلة كاملة من المجادلات الأخلاقية التي يمكن أن تُفتعل لمصلحة نظرية نقدية معينة. وليس ثمة ميزة في تصديق المؤول الذي يعترف بالطبيعة الإشتراكية لافتراضاته الخاصة عن الأصالة أو التواضع أو الإستعداد للتطور إذا ما كانت حرية الاختيار - التي تفترضها هذه الفضائل مسبقاً - غير ممكنة. وفي عالم لا يكون فيه الاختيار الحر مسألة ذات معنى، فإن مشكلات المسؤولية الأخلاقية ينبغي أن تتخذ شكلاً آخر أو أن تختفي من المشهد تماماً.

وعند نقطة التمفصل هذه، يقرر النقاد الذين يجادلهم ميشيلز أن مخاوفهم الأسوأ من " الشكية الأخلاقية *moral scepticism* " متضمنة في موقفه الذي تم تأكيده. بيد أن شرط الفوضى الأخلاقية الذي كان موضوع هذه المخاوف لا يظهر للعيان، وبدلاً من ذلك، فإن الشيء الذي يؤكد عليه فش وميشيلز، على نحو متباين، هو إنه بغض النظر عن عدم وجود قيم يمكن للمرء أن يستعين بها وعدم وجود معيار للحكم على ما هو خير أو حق، فإنه ما من لحظة لا نكون في قبضة نظام معين من القيم، وليس ثمة عبارة نكوّنها لاتكون مشحونة بقيمة ما. وكلاهما ينكران إمكانية وصف محايد أو قيم مطلقة، أو بكلمات أخرى، ينكران إمكانية وجود عبارات بمعزل عن بنية المصالح البشرية.

إن التأكيد على أن الخطاب برمته " مثير للانتباه " هو تأكيد يعادل إعادة إقحام الأدب في تيار الخطاب الإعتيادي الذي أبعده الشكلائية عنه. لقد اعترض النقاد الجدد على خلط القصيدة بنتائجها كيما يفصلوا الأدب عن أنواع الخطاب الأخرى، ويمنحوا إجراءات النقد أساساً موضوعياً. ويرفض نقاد استجابة القارئ المتأخرون أن يكون للنقد أساس موضوعي؛ لأنهم ينكرون وجود نصوص موضوعية، وفي الحقيقة، فإنهم ينكرون إمكانية الموضوعية تماماً. وبإعادة موضعة المعنى في ذات القارئ، ومن ثم في

الاستراتيجيات التي تشكّلها، إنما هم يقررون أن المعنى هو نتيجة لكيثونته في موقع معين في العالم. والنتيجة المتمخضة عن هذه الثورة الأبستمولوجية هي إعادة تسييس الأدب والنقد الأدبي. فعندما يكون الخطاب مسؤولاً عن الواقع، وليس مجرد انعكاس له، فإن خطاب الواقع يحول دون اختلاق أى اختلاف.

إن هذه النظرة إلى اللغة كونها شكلاً من أشكال السلطة هي نظرة ليست منقطعة الشبه بنظرة البلاغيين الإغريق الذين اعتقدوا بأن الكلام " أمير عظيم " قادر على تحويل التجربة الإنسانية. فكلا النظرتين إلى اللغة تعيدان إلى الأدب ما أنكره عليه - لصالح الأدب نفسه - منظرو الأدب منذ منتصف القرن الثامن عشر وهو: القدرة على التأثير في السلوك الإنساني بطريقة مباشرة وعملية. ولقد تمّ الإعتقاد، من أجل أن ينجز الأدب وظيفته بوصفه عاملاً حضارياً، بأنه من الضروري وضعه بمعزل عن المجالات الآلية والعملية للحياة الإنسانية. إن هذا الانفصام التام بين الأدب والسياسة - الذي وُضع أخيراً مع مجيء الشكلانية - غير جذرياً تعريف ما كانت عليه، أو ما يمكن أن تكون عليه، الإستجابة الأدبية. والأهمية البارزة التي ينطوى عليها ذلك التعريف في عمل نقاد إستجابة القارئ المعاصرين وعلاقته المنحرفة عن النظرة التقليدية للاستجابة الأدبية، هي موضوع المقالة الأخيرة من هذا الكتاب.

## الملاحظات

١) تمثل مقالات هذا الكتاب المواقف الرئيسية التي يتبناها النقاد المعاصرون الذين كتبوا عن نقد استجابة القارئ للأدب، ولغرض تحقيق الانسجام استثنيتُ الأعمال التي لا توضح الخط الرئيسي للتطور النظرى فى هذا الحقل رغم أهميتها. إن ثبت المراجع(\*) فى آخر الكتاب سوف يردم الفجوة التي تمخضت، حتماً، عن أسس اختياراتى ، بيد أننى أودُّ أن أنوه ببعض الأمور التي تبدو لى مهمة جداً.

تستحق لويزا روزنبلات أن تعدُّ الأولى من بين الجيل الحالى الذى التزم بالوصف التجريبي لأساليب ردود أفعال القراء تجاه القصيدة من حيث هى المسؤولة عن أى تأويل لهذه القصيدة أو تلك، فعملها وعمل والتر سلاتوف بعد ذلك، أثار المسائل المركزية للمناقشات التي ظهرت بعدئذ.

وإلى جانب النماذج الموجودة فى هذا الكتاب، ثمة كتب ومقالات تشترك معها بالتوجه نفسه. فالفقرات المقتبسة من بلاغة الرواية لواين بوث تتلاقى ومقالة والكر جبسون عن القارئ الصورى، وتعد مقالة بيتر رابينوفتزر أربعة مستويات للجمهور مقالة مكملة لمقالة جيرالد برنس. أما عمل جورج ديلون معالجة اللغة وقراءة الأدب وعمل يوجين كنتجن فى الأسلوبية، فهما يتخذان - باتجاهين مختلفين - من مسألة استجابة القارئ للظاهرة اللسانية، التي يتناولها هنا ميشيل ريفاتير وستانلى فش، مسلكاً لهما. ومقالة ميورى شفارتز *Where Is Literature* تتمم، على نحو جوهرى، عمل نورمان هولاند وديفيد بليتش ذا التوجه التحليل نفسى . والشئ الأكثر بروزاً هو التسارع المتزايد فى نتاج النقاد الذين مارسوا جماليات التلقى - لا سيما هانز روبرت ياكس - التي تمثل تطويراً أساسياً للعمل النظرى الذى ابتدأه فولفغانغ أيزر.

(\*) «لم ندرج هذا الثبوت فى ترجمتنا لاعتقادنا بعدم فائدته للقارئ العربى لاسى ما أن جمىع المقالات والكتب المذكورة غير مترجمة إلى العربىة على الأغلب . (الترجمان) .

كما أن هناك مقالاتٍ وأعمالاً أخرى أغفلناها تقف خلف المقالات المتضمنة هنا. فنظريات رومان إنغاردن تؤسس لنظريات فولفغانغ آيزر في كل نقطة تقريباً. أما مشروع ما بعد البنيوية الفرنسية، لا سيما عمل رولان بارت وجاك دريدا اللذين من دونهما كان من الصعوبة أن يكون نقد القارئ بالشكل الذي هو عليه الآن، يعد مشروعاً أساسياً لمقالات ستانلي فش وجوناثان كلر ووالتر ميشيلز رغم أن لهذه النماذج المهمة خصوصيتها.

كما استتيت عدداً من المقالات الممتازة لأنها تبتعد، لأسباب عديدة، عن أغراض هذا الكتاب. ومن هذه المقالات البارزة مقالة دي. دبليو. هاردنج التي تقارن قراءة الأدب باستراق السمع من الثرثار، ومقالة والتر أونج *Walter Ong* التي تناقش المتلقين من وجهة نظر الكاتب، ومقالة جيمس ف. روس *James F. Ross* التي هي عرض شامل للمحاولات التي تحدد السمات الأساسية لفعالية القراءة، ومقالة ستيفن بوث *Stephen Booth* بعنوان حول قيمة هاملت التي ينبغي التنويه بها على الرغم من أنها تقع خارج حدود كتاب يعنى بالنظرية الأدبية، لأنها توضح، بألمعية كبيرة، ما الذي يستطيع قارئ معين أن يقدمه للنص من تكملة خلال هذا المنظور.

وما دامت أية قائمة من الاستثناءات هي قائمة لامتناهية، فإنني أحيل القارئ على المقالات المتضمنة في هذا الكتاب، تلك المقالات التي اختيرت بشكل يمكن أن تتوفر من خلالها - على نحو متنامٍ - على إطار تصوّري لكمّ منظمّ أبداً من العمل الموجّه إلى القارئ.

من السائد، الآن، في قاعات الدراسة وفي النقد أيضاً، التمييز، بدقة، بين مؤلف عمل الفن الأدبي والمتكلم المتخيل ضمن عمل الفن. ويتفق أغلب المدرسين على أن المواقف التي يعبر عنها " العاشق " في سونيتة الحب لا تختلط، على نحو بسيط، بأية مواقف ربما يبديها، أو لا يبديها، شاعر السونيتة نفسه في الحياة الواقعية. إن التقنيات التاريخية ملائمة لوصف شاعر السونيتة، بيد أن العناية الأخيرة لمدرسي الأدب ينبغي أن تكون بالمتكلم، ذلك الصوت أو القناع الذي يتصل من خلاله شخص ما (الذي ربما ندعوه أيضاً " الشاعر ") بنا. إنه هذا المتكلم الذي هو " حقيقي " بمعنى أكثر فائدة لدراسة الأدب، لأن المتكلم يكون اللغة وحده، وأن ذاته الكاملة تتوقف على الصفحة التي أمامنا على نحو جلي.

وعلى نحو وثيق الصلة بالتمييز بين المؤلف والمتكلم، ينبغي تكوين تمييز آخر أقل ألفة يعنى بالقارئ، لأنه إذا ما عدّ " المؤلف الحقيقي "، ودرجة كبيرة، مرتباً ومكتنفاً بالأسرار، ومفقوداً في التاريخ، يبدو من الصحيح، وبدرجة متساوية، أن القارئ مفقود في التاريخ الراهن، وليس أقل اكتنفاً بالأسرار، وأحياناً غير مهم. والحقيقة هي أنه في كل مرة تفتح فيها صفحات عينة أخرى من الكتابة، فإننا نشعر بمغامرة جديدة نصبح فيها أشخاصاً جديداً، أشخاصاً مهميناً عليهم وممكننا تحديدهم، ويعيدون عن الذات المشوشة في الحياة اليومية، كالعاشق في السونيتة. فاللغة تخلقنا من جديد طبقاً لدرجة حساسيتنا الأدبية. نحن نفترض، لغرض التجربة، مجموعة من المواقف والوسائل التي تطالبنا اللغة بافتراضها، وإذا لم نستطع افتراضها، فإننا نطرح الكتاب جانباً.

إذن، إنني أجادل في أن ثمة قارئين متميزين في كل تجربة أدبية. أولاً، ثمة

شخص " حقيقي " يسند الكتاب المفتوح إلى ركبتيه المتصالبتين، وهو شخصية معقدة ولا يمكن وصفها في الأساس شأنه شأن شخصية أي شاعر راحل. ثانياً، ثمة قارئ متخيّل سادعوه " القارئ الصوري *Mock Reader* " الذي يرتدى قناعه وزيّ الشخص كيما يختبر اللغة. فالقارئ الصوري هو قارئ صناعي، ومهيمن عليه، ومبسّط، ومستخلص من فوضى الإحساس اليومي.

وعلى الأرجح، يمكن أن يكون القارئ الصوري متعيناً بوضوح أكبر في الأجناس الأدبية الفرعية المستخدمة ببساطة للإقناع مثل الإعلان والدعاية تماماً. إننا نقاوم تملّقات الكاتب المقلّد بقدر ما نرفض أن نصبح قراءً صوريين تدعونا لغته إلى أن نصبح كذلك. إن إدراك تباين صارخ بين أنفسنا كقراء صوريين وكأشخاص حقيقيين تتحرك في عالم حقيقي، هو العملية التي نحتفظ بوعينا بها. هل يجمع شعرك المستعار العُثُّ؟ سلُّ صانع الشعر المستعار، ونحن نجيب، " بالتأكيد لا، فشعري هو شعري الخاص. وأنت لا تتحدث إليّ، أيها الفتى الكبير، فأنا حكيم بالنسبة إليك "، وبطبيعة الحال، لسنا حكماء دائماً.

تأملُ القارئ الصوري على نحو سطحي، وفي حالة قليلة الغموض، تأملُ الفقرة الاستهلاكية الآتية من مراجعة كتاب مجموعة حديثة للكولم كاولي، " منتخبات هاوثورن ":

إن تمرّقنا الذاتي الواهي، وثقافتنا المتقطعة يقدمان، ألياً، مثل هذه التعاونات العسيرة، مثل هذا التعاون بين السيد كاولي - الكاتب الجاد والمثقف ذائع الصيت، والحساس على نحو غريب - وصناعة النشر مع تصورها " للمنتخبات ". ويبدو أن لهاوثورن، الذي نعرفه، مثل هذا السقوط الشديد بين المواقع غير المأمونة أو الرواسم (كليشيات) فيظهر، تقريبا، وكأنه طائش ومحطم كما أننا... "

إن الفرضيات المخفية، أكثر مما هي ظاهرة، في هذه القطعة، يمكن أن يكشف عنها بسهولة شديدة. إن محادثة فطنة ومتجانسة تنتقل جيئةً وذهاباً هنا، ودائماً، بين المتكلم والقارئ الصوري، هي محادثة تمتد، جزئياً، إلى شيء ما شبيه بما تصفه الفقرة الآتية:

" أنت وأنا، فى تمرّد شجاع ضد وحشية ثقافة التجارة، يمكننا أن نرى ما هو هذا الكتاب طبعا: إنه " تعاون عسير " وتشويه لسمعة هاوثورن الطيب الذى نعرفه أنا وأنت ونحبه. ولسنا راغبين، وهل لنا، فى أن نكون (كتاباً) فحسب، وكيف يفكر أناس آخرون حمقى فى أن الصناعة وحدها كافية. أنت وأنا قادران على أن نحول، بسرعة، (الحساس على نحو غريب) إلى ما يصف الحالة حرفياً، رغم أننا كنا مهذبين جداً لنقول ذلك: أى أن كاوى شخص ضعيف، لاشيء (غريب) فى هذا؛ أنت وأنا نعرف ما يسير على ما يرام ".

من المدهش ملاحظة كيف أن المتكلم يطوّق بذراعيه، على نحو سريع، القارئ الصورى فى نهاية الفقرة التى اقتبسناها، مثلما يجرب رفيقان طيشهما المشترك فى الطبيعة المرعبة لهذا الكتاب. وتذكّر أن القارئ الحقيقى لم يكن، على الأرجح، قد رأى الكتاب بعد ، ومن المحتمل إنه لن يراه اذا ما اتخذ شخصية قارئه الصورى الخاص على نحو كافٍ وجدّياً.

إن فقرة استهلالية من مراجعة كتاب آخر تتطلب منا أن نتخذ شخصية أخرى:

" لم أكن أتجنب الكتب الأولى لسلسلة باسكويه، تاريخ النسل المتعدد لعائلة فرنسية لجورج دوهاميل، ولكن بعد قراءة رواية سوزان وجوزيف لهولت، الرواية ذات المجلدين التى تختتم السلسلة، لم أستطع أن أرى أى سبب قوى لتحدىّ الرأى السائد حول م. دوهاميل. فهو كاتب جيد تماما كما ادعى معجبهوه مثل كيت أوبرين وسين أوفاولين، وهو يتعامل مع مناهج سردية متفوّقة وحقائق معروفة، وهو يستبعد تلك الرواية التى يمكن تمييزها بديها كونها قصة... "

ومرة أخرى، ثمة قسم من حوار ما بين السطور، بين المتكلم والقارئ الصورى يمكن أن يوضّح كما يأتى:

" أنت وأنا شخصا الدعة والاستمتاع، ولكننا غير مولعين بهما، فنحن لاندعى الأفكار العظيمة، ونحن ( لانستطيع أن نرى أى سبب لتحدىّ الرأى السائد ) ( وسوف

تصفح عن عبارتي العرضية المألوفة ) لأنها سائدة فحسب، نحن نفضل الراحة رغم ذلك، ولن نأسف على الأشياء التي لم نتجنبها. ومن جهة أخرى، نحن نميز القدرة والموهبة عندما نراهما، وسنصغي، بالتأكيد، إلى أى شيء يقوله كيت أوبرين وسين أوفاولين، ورغم ذلك، فنحن متتوران بما فيه الكفاية لأن ندرك أن قصة ما *A Story* (سوف تتفهم كتابتي لـ *Story*) لانتحقق بذاتها في هذا العصر المعقد، وعلى الرغم من ذلك، فالمناهج المتفوقة والحقائق المعروفة، هي مع ذلك، مناهج متفوقة وحقائق معروفة...".

ومن الجدير بالذكر، هنا ومرة أخرى، توضيح أن قراءً ناجحين عديدين لهذه الفقرة، وربما لأغلبها، لم يسمعوا عن كيت أوبرين أو سين أوفاولين، ومن الممكن تخيل قارئ يقول " لم أسمع عن كيت أوبرين، وهذه المراجعة غير موجهة إلى أمثالي، فأنا، «أقرأ شيئاً آخر". بيد أن استجابة أكثر معقولية ستكون، كما أعتقد، على هذا النحو: حقاً إنني لم أسمع عن كيت أوبرين، ولكن في منزلتي كقارئ صوري، فإنني أظاهر بأنني سمعت عنها، ورغم ذلك، فمن الواضح أنني سأفكر فيها إلى حد كبير إذا ما كنت قد سمعت عنها ".

سيكون من المفاجيء ألا أحد يعلم أن القطعة الأولى مستلة من إصدار حديث لمجلة (*Partisan Review*)، وأن القطعة الثانية مستلة من مجلة (*New Yorker*)، وقد يكون من المناسب القول إن القراء الصوريين الذين يخاطبهم هؤلاء المتكلمون يمثلون الجمهور المثالي لكلا الدوريتين. وعلى أية حال، يبدو من الواضح أن عمل محررٍ ما هو، بشكل واسع، تحديد القارئ الصوري لمجلته، وإن " سياسة " تحرير مجلة هي قرار إسناد دور أو أدوار يتخيل زبائن المجلة أنهم يؤدونها. وعلاوة على ذلك، إن شخصاً ما يتفحص الركائز التي تستند إليها مجلة ما، فإنه يُعنى بالسؤال الضروري الآتي: مَنْ ذلك الشخص الذي أزعم، اليوم، أنني هو ؟

يُعدُّ القارئ الصوري في هذه المقالة، من بين إنجازاته المؤثرة العديدة، إنجاز المشاركة الفذة في أزمان مختلفة بوصفه قارئاً صورياً لكلا الدوريتين . *New Yorker Partisan* .



من الواضح أن الأدب الخيالي، أيضاً، يقتضى مطالبَ مشابهة من قرائه. ثمة اختلاف كبير بين كتاب وآخر في ناحية السهولة والخصوصية اللتين يمكن للمرء عبْرهما أن يصف القارئَ الصوري، ولكنه ماثل دائماً، وأحياناً يكون واضحاً جداً، ومحددٌ بدقة في ما يتعلق بتقديم تحديدات دقيقة حول الجمهور. إن القارئَ الصوري في الفقرات الاستهلالية من غاتسبي العظيم *The Great Gatsby*، مثلاً، هو شخص محدد ضمن حدود صارمة تماماً في الزمان والمكان:

في سنوات صباى الغض، أسدى لى أبى نصيحةً ما زالت تقرر ذهنى. قال لى أبى " كلما شعرت بالرغبة فى انتقاد أحد، فحسبك أن تتذكر أن المزايا التى أُتيحت لك لم تتح لكل الناس ". لم يقل أبى أكثر من هذا، لكننى أدركت أنه يعنى أكثر من هذا. فقد كنت وأبى متفاهمين بشكل غير اعتيادى وبطريقة متحفظة، وفيما بعد أصبحت أميل إلى التحفظ فى أحكامى، وهى عادة كشفت لى كثيراً من الطبائع الغريبة، كما أوقعتنى ضحية لكثير من ثقال الظل المتمرسين ، فالذهن غير الطبيعى سريع فى اكتشاف هذه الصفة والارتباط بها حالما تبدو لدى شخص طبيعى، وهكذا اتهمت ظلماً فى الكلية *in college* بأننى سياسى، اذ كنت مطلعاً على الاحزان الخفية لأناس مغمورين نافرين. ولم أكن أسعى وراء غالبية هذه المكاشفات، بل كثيراً ماتصنعت النوم، أو الانشغال، أو الاستخفاف العدائى، حين كانت تكشف لى امارة لا يخطئها الظن ان ثمة مصارحة قلبية تهتز فى الافق....".

هنا، لا يتعين على القارئَ الصوري أن يتلقى برحابةٍ فحسب سلسلة " الدعابات " التى تشكلها بعض القرانات الشاذة - سنوات صباى الغض، كثير من ثقال الظل - بل يتعين عليه، كذلك، أن يُسرِعَ فى المشاركة فى المواقف، وأن يفترض تجارب المتكلم. فعلى سبيل المثال، فإن المتكلم، بالتعبير الصريح، والقارئَ الصوري، بالاستنتاج، يقصدان كلية معينة، لاحظ كيف يظهر تعبير " *in college* " قواعدياً - بوصفه شبه جملة تابعة ضمن عبارة تعزز الطابع العرضى والمرتل.

بطبيعة الحال، نحن نتذكر، أنت وأنا، كيف كانت الحياة فى الكلية، واذ إننا

أشخاص اعتياديون، فمن المؤكد إننا لم نَحْدُنَا أية أُمْنِيَّة في أن نُخْلَط مع سِيَّاسِيَّ الحَرَم الجامعي، بيد أننا كنا أكثر قلقاً بإزاء الرجال المغمورين والطائشين، أولئك الشعراء، أولئك الراديكاليين والخارجيين على الأعراف. أنت وأنا نفهم مقدار الحد من العبث المقصود والدقيق الذي نسخر فيه من أولئك الرجال المغمورين و الطائشين، وتلك اللغة الأدبية الرسمية التي تعرّفنا إليها، أنت وأنا، في مسار تعلمنا الباهظ: " كان ثمة تجلٌّ ودود يتأرجح في الأفق " .

من المحتمل أن غاتسبي يتمتع ، اليوم، بمكانة مرموقة بين الرجال الطائشين والمغمورين في الحياة الواقعية أكثر مما يتمتع به أقران طبقة نك كاراواي. يمكن للعديد من الناس أن يتجنبوا، بطريقة أو بأخرى، عداهم ضد حالة نك السوية كيما يتشاركوا في المزايا. ومع ذلك، فليس من الضروري، ولا من المرغوب فيه، إيقاف أحكام المرء كلها ضد نك ومجتمعه، لأنه بقدر ما يكون نك نفسه ناقد نفسه، يمكننا - بطبيعة الحال - أويتعين علينا، أن نرتبط به. وأخيراً فإن نك، كما أعتقد، ليس هو المتكلم على الإطلاق، بل هو نوع من أنواع المتكلمين السوريين، مثلما إن قارئنا السوري هو شخص أكثر تعقيداً وفطنة من نك نفسه. ثمة متكلم لآخر في مكان ما - تقريباً كما لو ان هذه الرواية كتبت بصيغة الغائب - ومن هذا المتكلم الآخر يتبنى القارئ السوري بعض المواقف المهمة على نحو أساسي. إنهم يتكلمون فوق قدرة نك كاراواي على الفهم إلى حد بعيد. أنت وأنا نحدد نقاط الضعف في نك، ألم نكن كذلك : تملقه وافتراضاته الزائفة. بيد إننا نوده، رغم كل ذلك، بصورة حسنة، والسؤال هو ما إذا كانت ضحالاته خطأه هو فعلاً....

إن مفهوم القارئ السوري لا يحتاج إلى أن يُدرَسَ بعبارات عديدة كيما يكون مفيداً لمدرس الأدب. فالسؤال الذي ربما يوجهه المدرس إلى نفسه ليس أكثر من هذا: أهنالك بين طلابي وعي تام بأن التجربة الأدبية ليست، فقط، علاقة بين أنفسهم ومؤلف ما، أي تعديل متخيّل لأنفسهم ؟ وفي ما يتعلق بالدارس، فإن إدراكه بأنه مجموعة أشخاص، حين يقرأ مجموعة كتب ويستجيب لعوامل لغتها، هو بداية الخبرة الأدبية

بمعناها الأفضل. إن أحد الأهداف الأساسية للمدرس التي أتناولها هو، ببساطة، توسيع امكانياته " الصورية ". بيد أن هذا لايعنى ان تجربة قراءة معينة تكون جيدة بقدر جودة أى قراءة أخرى، أو لايعنى انه ليست ثمة تمييزات قيمية توائم بين قراءٍ صوريين متنوعين. وفى الحقيقة، ربما يكون المصطلح مفيداً، على نحو خاص، فى التعرف على مثل هذه التمييزات، وفى تقديم طريقة معينة تبين مانعنيه بالقارئ الرديء . الكتاب الرديء هو، إذن، كتاب نكتشف فيه إن القارئ الصورى هو شخص نرفض أن نصبح مثله، وقناع نرفض أن نرتديه، ودور لن نؤديه. وإذا بدا ماسبق أقل من القول أن " الكتاب الرديء هو كتاب رديء " فتأمل المثال الآتى:

رغب ألان فوستر فى الذهاب إلى الزقازيق، ولم يكن متأكداً من السبب تماماً سوى أنه أحبّ الاسم، ويعد أن أمضى أربعة أشهر فى القاهرة، كان ألان مستعداً لأن يقصد أمكنة أخرى ، ويقوم بأشياء معينة. ألان فى الثانية والعشرين من العمر، طويل، أشقر، ذو منكبين ضخمين، وخصر دقيق، لم يجد ألان صعوبة فى أن يكون أصدقاء. لقد أمضى وقتاً طيباً فى مصر. وهو الآن يرغب فى مغادرة القاهرة، وفى استكشاف الزقازيق.

ما المزعج فى ما سبق ؟ ثمة أشياء مزعجة عديدة، ولكن إذا ما فصلنا الجملة الثالثة ووصفنا قارئها الصورى، يمكننا أن نبدأ بتوضيح سبب كونها كتابة رديئة. فالقارئ الصورى فى الجملة الثالثة هو شخص لايرتاب فى وجود علاقة خاصة وطبيعية بين المنكبين الضخمين وتكوين الأصدقاء. إننى لأفترض وجود طالب فى فصل اللغة الإنجليزية، جدير بالأحترام، سيرغب فى الموافقة على مثل هذه العلاقة إلا إذا كان جزءاً من سخرية ما *irony*. فعن طريق السخرية، فقط، يمكن انقاذ هذه الفقرة. (" أنت وأنا ندرك أنه يكون أصدقاء على نحو حسن، ويالهم من أصدقاء! وهذه المحاكاة الساخرة *parody* لمعبود الأماسى هى، بطبيعة الحال، بلا قيمة "). وعلى أية حال لايمكن إدراك مثل هذه السخرية، فمن المتوقع من القارئ الصورى أن يكون افتراضاً بسيطاً فقط، وإذا ما كان للقارئ الحقيقى أية دراية فإن الفقرة تنهار. إنها تنهار لأن

القارئ الحقيقي يجد في القارئ الصوري صنواً للسذاجة المفرطة.

إن المسألة برمتها إنما هي مسألة رفض إعلان الشُّعر المستعار، ومسألة إدراك أن شَعْرَ المرء هو شَعْرُهُ الخاص. وعلى أية حال، فإن الإمكانية ينبغي أن توحى بنفسها مباشرة بأن السيطرة البارعة للطابع يمكن أن تُقنعنا، للحظة، بارتداء شَعْر مستعار مُتخيل، وأن نشعر ، بكل حيوية ممكنة، بصراع فروة الرأس المنسوجة ضد رأسنا الأصلع فجأة. إنها، أخيراً، مسألة تتعلق بتفصيلات اللغة، ولا يمكن لقارئ صوري أن يكون منفصلاً، لمدة طويلة، عن الكلمات المتميزة التي كونته.

ويبقى السؤال الآتي: بأي معيار يحكمُ المرء على القراء الصوريين، وكيف يصل إلى قرار حول ما إذا كان هذا القارئ أو ذاك هو قارئ لا يطاق ؟ وغالباً ما تكون المسألة سهلة كما في الحالة السابقة، حالة الافتراضات المبالغ في تبسيطها. بيد أنه من الواضح إن المشكلة أكبر من ذلك، وإن الأهمية الكبرى، كما تبدو لي، لتمييز الطلاب بين العالم الصوري للتجربة الأدبية والعالم الحقيقي للتجربة اليومية ينبغي ألا تخفى حقيقة ان استئناف أحكام القيمة يتوجّه، في النهاية، إلى إقرار المجتمع بالعالم الحقيقي. إن مسألة تحديد مَنْ هم القراء الصوريون - أو جزء منهم - الذين من الملائم أن يقبلهم الدارس أو يرفضهم، تشتمل هذه المسألة على المشكلة الكلية الساحقة في تعلّم القراءة وتعلّم التمثيل *to act* ؛ فليس ثمة مصطلحية يمكن أن تُزيل تردده طوال تجريبه لعمل بالغ الصعوبة، وهو أن يصبح القارئ الصوري للفردوس المفقود *Para-dise Lost* أو لأنتيغونا *Antigona* أو لوالاس ستيفنس. إن تردّد الدارس ليس أكثر من جزء من سؤال أكبر قد لا يستطيع أيُّ مدرس أن يتجرأ على حلّه له وهو: مَنْ ذلك الذي أريد أن أكونه ؟

إن السرد بأسره - سواء أكان شفويًا أم مكتوبًا، وسواء أكان يروى وقائع حقيقية أم أسطورية، وسواء أكان يحكى قصة أم يروى سلسلة بسيطة من الأفعال فى وقت محدد - لا يفترض فقط (على الأقل) راويًا معينًا، بل يفترض، أيضاً (على الأقل)، مروياً عليه *narratee* معيناً، فالمروى عليه هو شخص ما يخاطبه الراوى. وفى القص المتخيل - حكاية، ملحمة، رواية - يكون الراوى متخيلًا شأنه شأن المروى عليه الذى يحكى له. إن جان بابتست كليمنس وهولدن كولفيلد وراوى مدام بوفارى هم أبنية روائية كما هو شأن الأشخاص الذين يتحدثون إليهم ويكتبون لهم. وبدءاً من هنرى جيمس *Henry James* ونورمان فريدمان *Norman Friedman* ووصولاً الى واين سى. بوث وتزفيتان تودوروف، كان نقاد عديدون قد عاينوا المظاهر المختلفة للراوى فى النثر التخيلى والشعر، وأدواره المتعددة وأهميته<sup>(١)</sup>. وبمقابل ذلك، عنى نقاد قليلون بالمروى عليه ولم يشرعوا حتى الآن بأية دراسة سطحية عنه<sup>(٢)</sup>، وقد استمر هذا الإهمال على الرغم من العناية النشطة التى أبدتها مقالات بنفينيست *Benveniste* البارعة فى

(١) انظر على سبيل المثال:

*Henry James, The Art of Fiction and Other Essays, ed. Morris Robert (New York: Oxford University Press, 1948)* Norman Friedman, "Point of View in Fiction: The Development of a critical Concept"

*PMLA 70 (December 1955): 1160 - 84* Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction (Chicago: University of Chicago Press, 1961)*

*Tzvetamn Tadorev Paetiquein Oswald Ducrot et al., Qu'est-ce que le structuralisme (Paris: Seuil, 1968)*. (pp. 97 - 166, and Gérard Genette, *Figures II Paris: Seuil, 1972*)

(٢) انظر على سبيل المثال:

*waler Gibs an "Authars, Speakers, Readers and Mac Readers" Calleg e Englishg (February 1950): 265 - 69 (Chap. i in ihis Valumre): Ralon Barthes intraduction a l'analgn sstructwrale des re-cits" Commcenciation (1966): 146-47, Gerald prcice "Bates Tawardn a Coteg orzation of Fictional Nar-ratees Genre 4 (Marc 1971): 100-105: and Genette Figures 111 pp. 265-67*

الخطاب *discourse*، وعمل ياكوبسون في الوظائف اللسانية، والنفوذ المتزايد للشعرية والسيميولوجيا.

وفي هذه الأيام، فإن أيّ دارس له إلمام كافٍ بالنوع السردى يميز راوى رواية ما من مؤلفها ومن الأنا الأخرى *alter ego* للمؤلف في الرواية، ويعرف الفرق بين مارسيل وبروست، والفرق بين ريو وكامو، وتريسترام شاندى وشستيرن الروائى وشستيرن الإنسان. وعلى أية حال، نادراً ما عنى أغلب النقاد بمفهوم المروى عليه، وغالباً ما يخلطونه بالمفاهيم المتاخمة، إلى حد ما، عن المتلقى *receptor*، والقارئ، والقارئ الأوفى *reader. - arch*، فإن كلمة المروى عليه قلما استخدمت، وفضلا عن ذلك قلما كانت دالة.

يتعذر تفسير هذا الافتقار إلى العناية النقدية بالمروى عليهم. وفي الحقيقة، فإن دراستهم أهملت، أكثر مما هو متوقع، بسبب خصيصة النوع السردى نفسه، فالبطل الروائى *protagonist*، أو الشخصية المهيمنة، غالباً ما يتخذ دور الراوى ويؤكد نفسه على هذا المنوال (مارسيل في البحث عن الزمن المفقود، وروكنتان في الغثيان، وجاك ريفيل في منضدة الوقت)، فليس ثمة بطل *hero* يمثل، قبل كل شيء، شخصية مروى عليه - ما لم يدخل المرء روايةً يكونون مروياً عليه خاصاً بهم<sup>(٢)</sup>، أو ربما يدخل عملاً مثل التبدل *La Modification*، وبالإضافة إلى ذلك، ينبغى ألاّ ينسى أن الراوى - على مستوى ظاهري إن لم يكن على مستوى عميق - أكثر مسؤولية من المروى عليه، الذى يخاطبه، فى ما يتصل بشكل القصة وطابعها، بالاضافة إلى خصائصها الأخرى. وأخيراً، ثمة مشكلات عديدة فى السرد الشعرى، التى تمت مقاربتها من زاوية المروى عليه، كانت قد درُست، سابقاً، من وجهة نظر الراوى، ومع ذلك، فالفرد الذى يروى قصة ما والشخص الذى تُحكى له القصة متوافقان فى أى سرد تقريباً.

(٢) وبمعنى معين، فإن كل راوٍ يروى لنفسه ليصبح فى آن واحد مروياً عليه. ولكن أغلب الرواة لهم أيضاً مروى عليهم آخرون.

ومهما تكن الحالة، فإن المروى عليهم جديرون بالدراسة. إن كبار القصاصين والروائيين، فضلاً عن هم أقل أهمية منهم، يؤيدون هذه النظرة. إن تنوع المروى عليهم الذي يتكشف عنه القصّ المتخيل هو تنوع استثنائي. إن المروى عليهم ينافسون الرواة في تنوعهم سواء أكانوا طيّعين أم متمردين، رائعين أم سخفاء، جاهلين بالوقائع المرتبطة بهم أم على معرفة سابقة بها، سُدجاً بعض الشيء كما في توم جونز أم قساة القلوب كما في الأخوة كارامازوف، وفضلاً عن ذلك، فقد درس عدد من الروائيين، بطرائقهم الخاصة، التمايزات التي ينبغي أن تُؤكّد بين المروى عليه والمتلقى أو بين المروى عليه والقارئ. وفي رواية بوليسية لنيكولاي بليك *Nicholas Blake*، مثلاً، وفي غيرها لفيليب لورين *Philip Loraine*، ينجح الشرطي السرى في حل لغز الجريمة عندما يدرك هو بوضوح أن المروى والمتلقى ليسا شخصاً واحداً. وعلاوة على ذلك، ليس ثمة حاجة للنصوص السردية إلى أن تؤكد أهمية المروى عليه، وتقدم ألف ليلة وليلة مثلاً من الطراز الممتاز. يتعين على شهرزاد أن تمارس موهبتها كقاصة أو أن تموت، لأن بقاءها حية يعتمد على قدرتها على شدّ انتباه الخليفة إلى قصصها. ومن الواضح أن مصير البطلة ومصير السرد لا يعتمدان، فقط، على كفاءتها كقاصة، بل يعتمدان، كذلك، على مزاج المروى عليه. وإذا تعب الخليفة وكفّ عن الإصغاء، فإن شهرزاد ستموت وسينتهي السرد<sup>(٤)</sup>. ويمكن أن توجد الحالة الأساسية نفسها في المواجهة بين عوليس وحوريات البحر (السيرانات الخرافية)<sup>(٥)</sup>، وكذلك في عدة أعمال حديثة. وكما هو حال شهرزاد، فإن لبطل السقطة *La Chute* حاجة شديدة لنمط معين من المروى عليه. يتعين على جان بابتست كليمنس، كيما ينسى ذنبه، أن يجد شخصاً ما يضغى إليه ويكون قادراً على إقناعه بأن كل شخص مذنب. لقد وجد هذا الشخص في حانة مكسيكو ستي في أمستردام، وفي تلك اللحظة بدأ وصفه السردى.

(٤) انظر:

*Tzveton Tadorou, m :Len Hammes - recits"Potlique de la prose (paris : Seuil, 1971), pp. 78-91.*

(٥) انظر:

*Tzvetan Tadorav : Le Rcit Prcmitig" in pp. 66-77*

## المروى علىه فى درجة الصفر

فى الصفحات الأولى من الأب غوريو يعلن الراوى: " ذلك ما ستفعله، أنت الذى يمسك هذا الكتاب بيد بيضاء، أنت الذى تتهدد على كرسى وثير ذى مساند، قائلاً لنفسك: ربما سيكون هذا مسلياً. وبعد قراءتك أسرار الأب غوريو وما ابتلى به، ستتناول العشاء بشهية مفتوحة ناسباً تبتدك إلى المؤلف الذى ستتهمه بالمبالغة والتصنع الشعري ". إن هذا الـ (أنت) ذا اليدين البيضاوين، الذى يتهمه الراوى بالأنانية والقسوة، هو المروى عليه. من الواضح أن الأخير لا يشبه أغلب قراء رواية الأب غوريو، وبناء على ذلك، فإن مروياً عليه لرواية ما لا يمكن أن يتماهى، على نحو ألى، بالقارئ: ربما تكون يدا القارئ سوداوين أو حمراوين وليستا بيضاوين، وربما يقرأ الرواية على فراش النوم بدلاً من كرسى ذى مساند، وربما يفقد شهيته عندما يطلع على حزن التاجر العجوز. إن قارئ النص التخيلى، سواء أكان نثراً أم شعراً، ينبغى ألا يُظنَّ هو المروى عليه. فالأول حقيقى والأخر تخيلى. وإذا ما ظهر أن قارئاً يحمل شبهاً مدهشاً بالمروى عليه، فإن هذا استثناء وليس قاعدة.

لاينبغى أن يختلط المروى عليه بالقارئ الفعلى. فكل مؤلف، شريطة أن يكتب لشخص ما غير نفسه، يطور سرده بوصفه وظيفية لنمط محدد من القراء يمنحه خصائص معينة، وملكات وميولاً طبقاً لرأيه بالإنسان عموماً، أو على نحو خاص، طبقاً للالتزام الذى يشعر بضرورة التمسك به. يختلف هذا القارئ الفعلى عن القارئ الحقيقى: كثيراً ما كان للكتاب جمهور لا يستحقونه. إن هذا القارئ، كذلك، يتميز من المروى عليه. وفى رواية السقطة، لايتطابق المروى عليه الذى يحكى له كليمنس مع القارئ الذى يتراعى لكامو: فهو فى نهاية المطاف، محامى زور أمستردام. وليس ثمة داع للقول إن القارئ الفعلى والمروى عليه يمكن أن يكونا متشابهين، ولكنه سيكون، مرة أخرى، استثناءً.



أخيراً، يتعين علينا ألا نخلط المروي عليه بالقارئ المثالي *Ideal* على الرغم من الشبه اللافت للنظر الذي يمكن أن يكون بينهما. وسيكون القارئ المثالي، بالنسبة لكاتب ما، ذلك الذي سيفهم، على أتم وجه، ويستحسن تماماً، المقدار الأقل من كلماته، وأكثر مقاصده رهافةً. أما بالنسبة لناقد ما سيكون القارئ المثالي هو ذلك الذي يستطيع تأويل لامحدودية النصوص التي يمكن أن توجد، طبقاً لنقاد معينين، في نص محدد. ومن جهة أولى، فإن المروي عليهم، بالنسبة لذلك الذي يزيد له الراوى تفسيراته ويسوغ خصوصيات سرده، متعددون ولا يمكن النظر إليهم بوصفهم تشكيلاً من قراء مثاليين حلّم الروائى بهم. وما علينا لفهم ذلك سوى أن نفكر فى المروي عليهم فى الأب غوريو و سوق الغرور *Vanity Fair*. ومن جهة أخرى، فإن هؤلاء المروي عليهم هم من القصور بحيث لا يمكنهم تأويل حتى مجموعة محدودة من النصوص ضمن النص.

إذا كان المروي عليهم يتميزون من القراء الحقيقيين والفعليين والمثاليين<sup>(٦)</sup>، فإنهم غالباً ما يختلفون عن بعضهم بعضاً كذلك. وعلى الرغم من ذلك، فسوف يكون من الممكن وصف كل واحد منهم بوصفه وظيفية للأصناف نفسها وطبقاً للنماذج نفسها. ومن الضروري تعيين ، على الأقل، بعض هذه الخصائص فضلاً عن بعض الطرائق التي بها يختلفون، وبها يأتلف بعضهم مع بعض. ويجب أن توضع هذه الخصائص بالنظر إلى نوع المروي عليه فى (درجة الصفر *degree - zero*)، وهو مفهوم حان وقت تحديده.

يَعْرِفُ المروي عليه فى درجة الصفر - فى المقام الأول - لسانَ الراوى ولغته . وفى حالته هاته، فإن معرفته للغة تعنى معرفته لمعاني ( دلالات المطابقة *denotations* - المدلولات بحد ذاتها، وإن كانت مطابقةً نقول المراجع - جميع الإشارات التي تشكله، وهذا لا يتضمن معرفة الدلالات الإيحائية *connotation* (أى القيم الذاتية التي أُرْفِقَتْ بها). إنه يتضمن، كذلك، براعة كاملة بالقواعد، ولكن ليس بالقواعد الشاذة - *paragrammatical* (اللامحدودة). إنه القدرة على ملاحظة الغموض فى الدلالات و/أو فى

(٦) ولغرض الإفادة، نحن نتحدث (و غالباً ما سنتحدث) عن القراء. ومن الواضح إن مروياً عليه يجب ألا يُظن

أنه مستمع حقيقى أو فعلى أو مثالى.

التركيبات، والقدرة على تبديد هذه الصعوبات من خلال السياق. إنه القابلية على إدراك الخطأ القواعدي أو الشذوذ في أية جملة أو تركيب (سنتاغم *syntagm*) في ما يتعلق بالنظام اللساني المستخدم<sup>(٧)</sup>.

وفي ما وراء هذه المعرفة باللغة، فإن للمرور عليه في درجة الصفر ملكات تفكير غالباً ما تكون نتائج مترتبة على هذه المعرفة. وإذا ما أعطى هذا المرور جملة أو سلسلة من الجمل، فإنه يمكن أن يدرك الفرضيات والنتائج<sup>(٨)</sup>. يعرف المرور عليه في درجة الصفر القواعد السردية، وهي القواعد التي من خلالها تكون القصة متقنة<sup>(٩)</sup>. فهو يعرف، مثلاً، أن متتالية سردية كاملة صغرى تكمن في الانتقال من حالة معينة إلى أخرى تعاكسها، وهو يعرف أن للسرد بعداً زمنياً وأنه يستلزم علاقات السببية. وأخيراً، فإن للمرور عليه في درجة الصفر ذاكرة موثوقة على الأقل فيما يتعلق بوقائع السرد التي أبلغ بها والنتائج التي يمكن أن تُستنتج منها.

وهكذا، فالمرور عليه في درجة الصفر لا يفتقر إلى خصائص إيجابية، ولكنه، كذلك، تكتنفه سمات سلبية. ويمكنه بهذا فقط أن يتبع سرداً ما بوضوح فائق وبطريقة محددة، ويكون ملزماً بأن يحيط نفسه علماً بالوقائع من خلال القراءة من الصفحة حتى الأخيرة. وفضلاً عن ذلك، فهو لا يملك أية شخصية أو خصائص اجتماعية. فلا هو

(٧) إن هذا الوصف للقدرة اللسانية للمرور عليه في درجة الصفر يثير مع ذلك مشكلات عديدة. وبذلك فإنه من غير اليسير دائماً تحديد معنى أو معانٍ (دلالات المطابقة) لتعبير معين، ويصبح ضرورياً من أجل ترسيخ اللغة (*Langue*) في الوقت المناسب، تلك اللغة التي يعرفها المرور عليه، وهذه مهمة تكون أحياناً صعبة عند الاشتغال على النص نفسه. وفضلاً عن ذلك، يمكن للراوي أن يعالج اللغة بطريقة شخصية. ويمواجهة خصوصيات معينة ليس من السهل وضعها من حيث علاقتها بالنص، فهل نقول إن المرور عليه يجربها بوصفها مبالغاً، أو أخطاءً، أو على العكس، هل تبدو اعتيادية تماماً بالنسبة إليه؟ وبسبب هذه الصعوبات، وصعوبات غيرها أيضاً، لا يمكن أن يكون وصف المرور عليه ولغته وصفاً دقيقاً دائماً. فهذا الوصف، على الرغم من ذلك، قابل لأن يعاد إنتاجه إلى مدى أكبر.

(٨) نستخدم هذه المصطلحات هنا كما تُستخدم في المنطق الحديث.

(٩) انظر بهذا الصدد.

Gerald Prince, *A Grammar of stories: An Introduction* (The Hague: Mouton, 1973).

ففي هذا العمل، ثمة وصف شكلي للقواعد التي تتبعها النصوص السردية كافة.

بالجيد ولا هو بالردئ ، ولا هو متشائم ولا هو متفائل، ولا هو ثورى، ولا هو برجوازي، وشخصيته وموقعه في المجتمع لا يشوهان إدراكه للوقائع الموصوفة له. وعلاوة على ذلك، فهو لا يعرف، على نحو قاطع، أى شئ عن الوقائع أو الخصائص المذكورة، وهو غير مطلع على المواضع السائدة فى ذلك العالم أو أى عالم غيره. وهو لا يفهم الدلالات الإيحائية لتعبير معين فى العبارة، ولا يدرك ما يمكن أن يثيره هذا الموقف أو ذلك، وما يمكن أن يثيره هذا الفعل الروائى أم ذلك. إن نتائج هذا مهمة جدا، ومن دون معونة الراوى، ومن دون تفسيراته والمعلومات التى يقدمها، لا يعود بمقدور المرؤى عليه أن يؤول قيمة فعل ما ولا أن يدرك صداه. ولا يكون قادراً على تحديد أخلاقية شخصية ما أو لأخلاقيتها، وواقعية وصف ما أو تطرفه، وجدارة جواب ما، والقصد الهجائى لخطبة عنيفة. إذن، كيف سيكون قادراً على تحديد كل هذا ؟ وبموجب أية خبرة، وأية معرفة، أو بموجب أى نظام للقيم ؟

وعلى نحو أكثر تحديداً، فإن مفهوماً أساسياً مثل احتمال المطابقة ينطبق، إلى حد ما، على المرؤى عليه فى درجة الصفر. وفى الحقيقة، يتحدد احتمال المطابقة دائماً بموجب علاقته بنص آخر، سواء أكان هذا النص رأياً سائداً، أو قواعد نوع أدبى ما أو (واقعاً). وعلى أية حال، فإن المرؤى عليه فى درجة الصفر غير مطلع على النصوص. وفى حالة غياب أى تعليق، فإن مغامرات دون كيوخوته *Don Quixote* ستبدو عادية بالنسبة إليه ، وكذلك الأمر فى مغامرات باسيموريل *Passemurailles* (وهو شخص قادر على المشى خلال الجدران) أو مغامرات أبطال صباح يوم جميل *Une Belle Journée* (١٠). والأمر يصدق أيضاً على علاقات السببية الضمنية. فإذا ما علمت فى أسطورة القديس جوليان الكريم أن " جوليان يعتقد بأنه قتل أباه ثم أغمى عليه "، فإننى أقيم علاقة سببية بين هاتين القضيتين المتأسستين على منطق الحس المشترك، وعلى خبرتى بالعالم، ومعرفتى بمواضع روائية معينة. ونحن، فضلاً عن ذلك، واعون بأن إحدى أوليات العملية السردية " هى الخلط بين حالة التابع والنتيجة المترتبة على ذلك، أى

(١٠) وفيما يتعلق بمفهوم احتمالية المطابقة أنظر العدد 11 من مجلة *Communications* (1968).

ذلك الشيء الذي يأتي بعد أن قُرئ في السرد كنتيجة ل...<sup>(١١)</sup>. بيد أن المروى عليه، الذي يفتقر إلى الخبرة والبداهة، لا يدرك علاقات السببية الضمنية ولا يسقط ضحية هذا الخلط. وأخيراً، فإن المروى عليه في درجة الصفر لا ينظم السرد بوصفه وظيفة لأغلب شفرات القراءة التي درسها رولان بارت في س/ز. وهو لا يعرف كيفية توضيح الأصوات المختلفة التي تتشكل السرد. وعلى الرغم من ذلك، وكما قال بارت: "إن الشفرة نقطة التقاء الاقتباسات، وهم بنيوي ... ووحدات ناتجة ومتألّفة من أجزاء شيء ما كان قد قُرئ، وشوهد، وتحقق، وعاش سابقاً: *already* الشفرة هي، عادة، هذه الـ (سابقاً). والعودة إلى ما كُتِبَ تعني العودة إلى كتاب (الثقافة، والحياة، والحياة كثقافة)، فالشفرة تجعل النص نشرة تمهيدية لهذا الكتاب"<sup>(١٢)</sup>. وبالنسبة للمروى عليه في درجة الصفر، ليس ثمة سابقاً *already*، وليس ثمة كتاب.

## علامات المروى علىه

لكل مروى عليه خصائص كُنّا قد أحصيناها فيما عدا إشارة، تفيد عكس ذلك، موجودة في السرد الموجه إليه: فهو يعرف، مثلاً، اللغة التي يستخدمها الراوي، وينعم بذاكرة ممتازة، وهو لا يتألف مع كل شيء يتعلق بالشخصيات التي تمثل أمامه. وليس من النادر أن ينكر السرد هذه الخصائص أو يعارضها: إن فقرة معينة يمكن أن تبرز الصعوبات، المتعلقة باللغة، التي يواجهها المروى عليه، وربما تكشف فقرة أخرى عن أنه يعاني من فقدان الذاكرة، رغم أن فقرة أخرى ربما ترسخ معرفته بالمشكلات المعروضة

(١١) Barthes S Jntroduction alanalyne structurale des recits P10.

لا بد من ملاحظة أنه حينما كان هذا الخلط مستثمراً على نطاق واسع، فإنه ليس ضرورياً لتطور السرد على الإطلاق.

(١٢) Roland Barthes., S/Z (peuil: Seuil, 1970). pp. 27-28.

( هناك روايتان بعنوان جوستين، الأولى للمركيز دو ساد سنة 1791 ، والثانية للورنس دوريل سنة 1957 .

الترجمان

للمناقشة. وعلى أساس هذه الإنحرافات عن خصائص المروى عليه فى درجة الصفر تتشكل ، تدريجيا، صورة لمروى عليه معين.

توجد، أحيانا، أمارات معينة، يزودنا بها النص المتعلق بالمروى عليه، فى قسم من السرد غير الموجّه اليه. وينبغى للمرء أن يفكر، فقط، فى رواية اللأخلاقى، وفى روايتى جوستين (Justin) أو فى رواية قلب الظلام، ليتحقق من أنه، ليس فقط المظهر الخارجى والشخصية ودرجة التمدن للمروى عليه، يمكن أن تناقش فى هذا الإطار، وإنما يمكن أن تناقش، أيضا، خبرته وماضيه، ولربما تسبق هذه الأمارات قسم السرد المعدّ للمروى عليه، وربما تتبعه، وتعترضه، أو تؤطره. وفى أغلب الأحيان، فإن هذه الأمارات تعزز بقية السرد الذى تكشف لنا. ففى بداية رواية اللأخلاقى، مثلا، نعلم أن ميشيل لم ير المروى عليهم التابعين له لمدة ثلاث سنوات، والقصة التى يحكيها لهم، بسرعة، تؤكد هذه الحقيقة. وعلى الرغم من ذلك، تعارض هذه الأمارات السرد، أحيانا، وتؤكد اختلافات معينة بين المروى عليه كما يتخيله الراوى والمروى عليه كما يتكشف عبر صوت آخر. فالكلمات القليلة التى تحدث بها الدكتور سيلفوغل فى نهاية شكوى بورتوى تكشف لنا عن غير ما أدّى بنا السرد إلى اعتقاده<sup>(١٣)</sup>.

وعلى الرغم من ذلك، فإن صورة المروى عليه تنشأ، قبل كل شئ ، من السرد الموجّه إليه. وإذا ما اعتبرنا أن أى سرد يتألف من سلسلة من العلامات الموجّهة إلى المروى عليه، فإننا يمكن أن نميز صنفين أساسيين للعلامات. فمن جهة أولى، ثمة علامات لا تتضمن ذكرا للمروى عليه، أو على نحو أكثر دقة، لا تتضمن ذكرا لتمييزه من المروى عليه فى درجة الصفر. ومن جهة ثانية، ثمة علامات تحده، على العكس، بوصفه مروياً عليه مميزاً وتجعله ينحرف عن المعايير الراسخة. وفى رواية قلب بسيط جملة مثل " ألقى بنفسها على الأرض " ستندرج ضمن الصنف الأول، لا تكشف هذه الجملة

(١٣) يتعين علينا أن نميز من دون شك بين المروى عليه " الفعلى " والمروى عليه " الحقيقى " بطريقة منهجية.

ولكن هذا التمييز ربما لا يكون نافعا جداً.

( التزمنا هنا بترجمة حرفية من أجل توضيح غرض المؤلف من إيراد هذا المثال) المترجمان

شيئاً، على وجه التخصيص، عن المروى عليه، فى حين أنها توفر امكانية معرفة المدى الذى بلغه حزن فليسيه، وعلى العكس، لاتسجل جملة مثل : " إن شخصيته ككل تولد فيها ذلك الذى يشملنا به مشهد الرجال الأفذاذ " ردود أفعال البطلة فقط بحضور م. بورياس، وإنما تخبرنا، كذلك، بأن المروى عليه جرب المشاعر نفسها بحضور الأشخاص الأفذاذ، وبتأويل جميع علامات السرد بوصفها وظيفة للمروى عليه، نستطيع أن نحقق قراءة مغرضة للنص، ولكنها قراءة محددة جيداً ومثمرة. وبإعادة تصنيف علامات الصنف الثانى ودراستها، نستطيع أن نعيد تركيب صورة المروى عليه، صورة متميزة تقريباً، وأصيلة وكاملة، تعتمد على النص المدروس.

إن العلامات العائدة إلى الصنف الثانى لا يمكن إدراكها وتأويلها بسهولة دائماً. وفى الحقيقة، إذا كان العديد منها واضحاً إلى حد بعيد، فإن العلامات الأخرى غامضة جداً. إن الأمارات المقدمة إلى المروى عليه فى بداية رواية الأب غوريو واضحة جداً ولا تثير مشكلة: " ذلك ما ستفعله، أنت الذى يمسك هذا الكتاب بيد بيضاء، أنت الذى تتهدد على كرسى وثير ذى مساند... ". ولكن الجملة الأولى والثانية من رواية الشمس تشرق مرة أخرى تثير صعوبة قصوى، إذ إن جيك Jake لا يصرح، على نحو واضح وطبقاً للمروى عليه الذى يحكى إليه، بالقول إن الرجل الذى كان بطلاً للملاكمة يعبر عن إعجابه به. ويكفيه أن يلمح بجمل كهذه: " كان روبرت كون، مرة، ملاكماً من الوزن المتوسط فى برنستون، ولا تعتقد بأننى متأثر بذلك كونه بطلاً للملاكمة، إلا أنه كان يعنى الكثير بالنسبة لكون ". إن العدد الأكبر من الأمارات المتعلقة بهذا المروى عليه أو ذاك، هى أمارات غير مباشرة جداً. وعلى نحو واضح، يتعين على أية أمارة، سواء أكانت صريحة أم ضمنية، أن تؤل على أساس النص نفسه، وتُستعمل كموجهة للغة المستخدمة ولافتراضاتها، وللنتائج المنطقية التى تستدعيها، ولعلاقة المروى عليه الراسخة سلفاً.

إن العلامات القادرة على تصوير المروى عليه متنوعة إلى حد بعيد، ومن السهل على المرء أن يميز بضعة أنماط تستحق المناقشة. ففي المقام الأول، ينبغى أن ننوّه بجميع فقرات السرد التى يشير فيها الراوى، مباشرة، إلى المروى عليه. ونحتفظ، فى

هذه المقولة، بالعبارات التي يعين بها الراوى المروى عليه بكلمات مثل " قارئ " أو " مصغى " وبتعبيرات مثل " عزيزى " أو " صديقى ". وإذا حدث أن عين السرد خصيصة مميزة للمروى عليه، مثل حرفته أو جنسيته، فإن الفقرات التي تنوّه بهذه الشخصية يجب أن تُدرس ضمن الصنف الأول هذا. وعلى ذلك، إذا كان المروى عليه محامياً، فإن جميع المعلومات المتعلقة بالمحاميين عموماً تعد وثيقة الصلة بالموضوع. وأخيراً، ينبغى أن نعى بجميع الفقرات التي يتحدد بها المخاطب عن طريق ضمائر الشخص الثانى (المخاطب) وصيغ الفعل.

وفضلاً عن تلك الفقرات التي تشير صراحة إلى المروى عليه، ثمة فقرات تومىء إلى المروى عليه وتصفه رغم أنها غير مكتوبة بصيغة الشخص الثانى. فحينما يكتب مارسيل فى البحث عن الزمن المفقود: " علاوة على ذلك، وفى أغلب الأحيان، نحن لم لا نمكث فى البيت، نحن ذهبنا لنتمشى " .

فإن (نحن we) تقصى المروى عليه، وعلى العكس، عندما يصرّح مارسيل ويقول: " لاشك، فى هذه الصدف المحضة، وعندما يستعيد الواقع نفسه ويقدمها إلى ما قد حلمنا نحن به لمدة طويلة، فإنه يخفيه عنا تماماً " .

*Undoubtedly, in these coincidences which are so perfect, when reality withdraws and applies itself to what we have dreamt about for so long a time, it hides it from us entirely*'.

فإن (نحن we) تتضمن المروى عليه<sup>(١٤)</sup>. وعن طريق استخدام صيغة لاشخصية أو ضمير عام، فإنه غالباً ما يمكن للضمير(نحن) أن يشير إلى المروى عليه: " لكن، العمل أكمل، وربما سيذرف المرء دموعاً قليلة من الداخل والخارج " .

مرة أخرى، إذن، ثمة فقرات عديدة - رغم أنها لا تتضمن إشارة واضحة، ولا حتى علامة غامضة على المروى عليه فى السرد - تصفه بتفصيلات مسهبة أو موجزة. وعلى

(١٤) لاحظ أنه حتى " أنا " يمكن أن تشير إلى " أنت " .

وفق ذلك، يمكن أن تتبدى أجزاء معينة من سرد ما بصيغة أسئلة أو شبه أسئلة. ولا تبدأ هذه الأسئلة، أحياناً، بالشخصية ولا بالراوي الذي يكررها فقط. إذن ينبغي أن تعزى هذه الأسئلة إلى المروي عليه، وينبغي لنا أن نلاحظ ما يستثير فضوله، وأنواع المشكلات التي يرغب في حلها. وفي الأب غوريو، مثلاً، فإن المروي عليه هو الذي يثير أسئلة حول سيرة م. بوريه: "ماذا كان يعمل؟ ربما كان مستخدماً في وزارة العدل...". وعلى أية حال، يوجه الراوي، في بعض الأحيان، أسئلة إلى المروي عليه، وهكذا فإن بعضاً من معرفته ودفاعاته تتكشف بهذه العملية. سيوجه مارسيل شبه سؤال للمروي عليه الذي يحكى له، سائلاً إياه أن يفسر سلوك سوان الفظ والتافه، ولهذا السبب يبدى اندهاشه: "ولكن، من لم ير الأميرات النبيلات البسيطات ... يتبنى، تلقائياً، لغة الكهول المضجرين؟ ...".

ثمة فقرات أخرى تظهر في شكل إنكار. وبعض هذه الفقرات هي ليست عرضاً لشهادة شخصية معينة أكثر منها استجابة لسؤال راوٍ معين. وهذه الفقرات تعارض، بالأحرى، معتقدات المروي عليه، وتهاجم الوضع الذي يستغرق فيه المروي عليه، وتُخرس أسئلته. إن راوي مزيفو النقود يرفض، بقوة، النظرية التي يقدمها المروي عليه لتفسير الانحرافات الليلية لفنسننت مولينييه: "كلا، لم تكن خليلته هي التي كان فنسننت مولينييه يمضى إليها كل مساء". يمكن أن يكون الإنكار المفرض، أحياناً، إلهامياً. ففي البحث عن الزمن المفقود يجد الراوي - عندما يعتقد بأن تخمينات المروي عليه بصدد معاناة سوان الفريدة مبنية بشكل جيد - يجد في الوقت نفسه إن هذه التخمينات غير كافية: "هذه المعاناة التي شعر بها لا تشبه أي شيء كان قد فكر في إمكانيته، ليس، فقط، بسبب أنه - في ساعات شكّه المفرطة - نادراً ما تخيل شيئاً مؤلماً، وإنما بسبب أنه حتى حين تخيل هذا الشيء، فإنه بقي مبهماً وغير متعين...".

ثمة، أيضاً، فقرات تتضمن علاقة مع دلالة إشارية تلمع - بدلاً من الإشارة إلى عنصر سابق أو لاحق للسرد - إلى نص آخر، إلى تجربة تتجاوز حدود النص الأصلي *textual - extra* معروفة لدى الراوي والمروي عليه. "لقد نظر إلى القبر، وهناك أخفى



دموعه الأخيرة كيافع... وإحدى تلك الدموع، التي اعتقد بأنها انهمرت على الأرض، فاضت صعوداً إلى السماء". فمن هذه الأسطر القليلة يتعرف المرؤى عليه فى الأب غوريو نوع الدموع التى أخفاها راستجناك. فمن المؤكد أنه كان قد سمع عنها سابقاً، وأنه رآها من دون ريب، ولعل بعضاً منها قد انهمرت من عينيه.

إن المقارنات أو المناظرات الجزئية المتحققة فى السرد تزودنا بمعلومات قيمة تقريباً. وفى الحقيقة، فإن المصطلح الثانى للمقارنة يفترض، دائماً، أن يكون معروفاً أكثر من الأول. وعلى هذا الأساس، يمكن أن نفترض أن المرؤى عليه فى الكأس الذهبية *The Gold Pot*، مثلاً، كان قد سمع فى ما سبق انفجار الرعد ( " صوت مضمحل مثل لعة الرعد الخامدة والنائية " )، ويمكننا، طبقاً لذلك، أن نبدأ بإعادة بناء جزئى للعالم الذى يتألف معه.

ولكن ربما تكون العلامات الأكثر إلهاماً، وأحياناً الأكثر صعوبة على الإدراك والوصف المقبول، هى تلك العلامات التى سندعوها - نظراً لافتقارنا إلى مصطلح أكثر ملائمة - علامات مسوغة بإفراط *justification - over*. وأى راوٍ يفسر، تقريباً، العالم الذى تسكنه شخصياته، ويحفظ أفعالها، ويسوِّغ معتقداتها. وإذا ما ظهر أن التفسيرات والتحفيظات تتموضع فى مستوى ما وراء اللغة، وما وراء التعليق، وما وراء السرد، فإنها تكون مسوغة بإفراط. وعندما ينصح الراوى فى صومعة بارما المرؤى عليه بقوله إن فى *La Scala* " قد جرت العادة أن تستغرق زيارة المقصورات عشرين دقيقة أو نحو ذلك "، فإنه يفكر، فقط، فى تزويد المرؤى عليه بمعلومات ضرورية لفهم الوقائع. ومن جهة أخرى، عندما يطلب الصفح بسبب جملة معبرة على نحو ردىء، وعندما يصفح عن نفسه بسبب اعتراضه سرده، وعندما يعترف بنفسه بعدم إمكانية وصف شعور معين وصفاً دقيقاً، فإنه يستخدم تسويغات مفرطة. إن التسويغات المفرطة تزودنا، على الدوام، بتفصيلات مشوقة عن شخصية المرؤى عليه، رغم أنها تفعل ذلك، غالباً، بطريقة غير مباشرة: وفى تغلب هذه التسويغات المفرطة على دفاعات المرؤى عليه، وفى سيطرتها على آرائه المسبقة، وفى تهدئة استيعاباته، فإنها تكشف عن هذه التفصيلات .

إن علامات المروى عليه - تلك التي تصفه فضلا عن تلك التي تزوده بالمعلومات فقط - يمكن أن تثير مشكلات عديدة للقارئ الذي يرغب في تصنيفها كيما يصل إلى صورة معينة عن المروى عليه أو إلى قراءة معينة للنص. فالمسألة ليس مجرد صعوبة الملاحظة أحيانا، أو صعوبة الإدراك أو التفسير، ولكن في نصوص سردية معينة يمكن للمرء أن يجد علامات متناقضة. فهي تنشأ، أحيانا، بوساطة الراوى الذي يرغب في تسلية نفسه على حساب المروى عليه، أو في تأكيد اعتباطية *arbitrariness* النص، وغالبا ما يكون العالم المائل هو عالم لا توجد فيه مبادئ التناقض التي نعرفها، أو أنها لا تكون قابلة للتطبيق، وأخيراً، فإن التناقضات - الواضحة منها وضوحاً تاماً - غالباً ما تنشأ من وجهات نظر مختلفة يكافح الراوى من أجل توليد ما هو صحيح منها. ومع ذلك، لا يبدو أن كل المعطيات المتناقضة يمكن أن تُفسر تفسيراً تاماً في هذا الإطار. وفي هذه الحالات، ينبغي أن تعزى هذه التناقضات إلى ضعف المؤلف، أو إلى حساسيته. وفي روايات إباحية *pornographic* عديدة، الجيدة منها فضلا عن الرديئة، سيصف الراوى أولاً - مثل أبطال المغنية الصلحاء *La Cantatrice chauve* الشخصية بأن لها شعراً أشقر، ونهدين كبيرين، وبتناً منتفخاً، وفي ما بعد سيتحدث، في الصفحات اللاحقة، بقناعة راسخة، عن شعرها الأسود، وبتنها المنبسط، ونهديها الصغيرين. من المؤكد أن الاتساق ليس أساسياً بالنسبة للنوع الأدبي الذي يكون فيه التغير الشاذ هو القاعدة بدلاً من كونه الاستثناء. ومع ذلك، ففي هذه الحالات يبقى من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، تأويل المضمون الدلالي المقدم إلى المروى عليه.

إن العلامات التي تصف المروى عليه هي التي تشكل، أحيانا، مجموعة متباينة على نحو غريب. وفي الحقيقة، فإن كل علامة مرتبطة بالمروى عليه لا تحتاج إلى أن تستأنف أو تؤكد إشارة سابقة، أو أن تُلمح إلى إشارة لاحقة. وهناك مروى عليهم متغيرون كثيراً كما يتغير الرواة، أو أن لهم شخصية ثرة بما يكفي لأن تتطوى على نزعات ومشاعر مختلفة. بيد أن الطبيعة المتناقضة للمروى عليهم لا تنشأ، على الدوام، من شخصية معقدة أو من تطور دقيق. فالصفحات الأولى من الأب غوريو تصرّح أن المروى عليه الباريسى سيكون قادراً على إدراك " خصوصيات هذا المشهد الملىء

بالملاحظات والظواهر ذات الطابع المحلى ". ولكن هذه الصفحات الاستهلاكية تعارض، بالضبط، ما قد أكدته عبر اتهام المروي عليه بتبذد الشعور، وبالحكم عليه بجناية إساءة فهم حقيقة الرواية. وهذا لن يحلّ التناقض. فعلى العكس، ستضاف تناقضات أخرى، وسيصبح من الصعب، أكثر فأكثر، معرفة الشخص الذى يخاطبه الراوى. فهل هى حالة من عدم البراعة؟ فربما لا يجهد بلزاك *Balzac* بشأن التفصيلات التقنية، ويرتكب، أحيانا، أخطاءً تثير الاشمئزاز عند فلوبيير *Flaubert* أو هنرى جيمس. ولكن هذا مثال على عدم البراعة: فبلزاك، الذى تستبدُّ به مشكلات الهوية - ومن المؤكد أن هذه المشكلات مهمة جداً فى الأب غوريو - لا ينجح فى تقرير من سيكون المروي عليه الذى يحكى له.

على الرغم من الأسئلة المطروحة، والصعوبات المثارة، والأخطاء المرتكبة، فإنه من الواضح ان أنواع العلامات المستخدمة، وأعدادها اللافتة للنظر، وتوزيعها، تحدد، إلى مدى معين، أنماط السرد المختلفة<sup>(١٥)</sup>. إن النصوص السردية التى تزخر بالتفسيرات والتحفيّزات ( دون كيخوته، تريسترام شاندى، الأوهام الضالة *Les Illusions perdues*، الزمن المستعاد *Le Temps retrouve* ) تختلف اختلافاً كبيراً عن تلك النصوص التى تؤدى فيها التفسيرات والتحفيّزات دوراً محدوداً ( القتل *The Killers*، الصقر المالمى *The Maltese Falcon*، الغيرة *La Jalousie* ) فالنصوص السردية الأولى غالباً ما ينتجها الرواة الذين يجدون فى الخطاب بُعداً يعدونه أكثر أهمية من بُعد السرد، أو ينتجها الرواة الذين يعون، بذكاء، مجانية، وحتى زيف، أى سرد، أو مجانية نمط معين من السرد، وبناءً على ذلك يحاولون التخلص منه. أما النصوص السردية الثانية فينتجها الرواة الذين يشعرون باطمئنان تامّ للسرد، أو الرواة الذين يرغبون، لأسباب مختلفة، فى ضرورة نقلها من محيطها المعتاد. وفضلاً عن ذلك، يمكن للتفسيرات والتحفيّزات أن تقدم نفسها بما هى عليه أو، من جهة أخرى، يمكن أن تخفى طبيعتها عن طريق إخفاء نفسها بشكل كامل تقريباً. إن راوى بلزاك أو ستندال *Stendhal*

(١٥) انظر بهذا الصدد:

Gerard Genette, "Vraisemblance et matiwation" in his *Figures II* (paris : seuil, 1969).

لا يتردد في التصريح بضرورة تفسير فكرة ما وفعل ما، أو حالة ما. " نحن مكرهون، في هذا الموضوع، وللحظة، على قطع هذا المشروع الجريء كيما نقدم تفصيلاً أساسياً سيفسر، إلى حد ما، شجاعة الدوقة في إطلاع فابريسيه على هذا القرار الخطر ". ولكن رواية فلوبيير، لاسيما بعد مدام بوفاري، غالباً ما يبدون على درجة من الغموض، فلا نعود نعرف، حقيقة، ما اذا كانت جملة معينة تفسر جملة أخرى، أو ما إذا كانت تلحقها أو تسبقها حسب: " إنه يحشد جيشاً، أصبح الجيش أكبر، فأصبح هو مشهوراً ومطلوباً ". يمكن للتفسيرات أن تُقدّم في شكل قواعد كلية أو قوانين عامة كما هو الحال لدى بلزاك وزولا *Zola*، أو يمكنها ان تتفادي، قدر الإمكان، التعميم بأسره كما هو الحال في روايات سارتر *Sartre* وسيمون دي بوفوار *Simone de Beauvoir*، ويمكن للتفسيرات أن تعارض أو تؤكد أحدها الآخر، ويمكن أن تتكرر أو أن تُستخدم منفردة، ويمكن أن تظهر في اللحظات الاستراتيجية فقط، أو أن تحدث في أي مكان من السرد. فكل زمن يشكل نمطاً مختلفاً من السرد.

## تصنيف المروى عليهم

بمقدورنا أن نميز - بفضل العلامات التي تصف المروى عليه - أي سرد طبقاً لنمط المروى عليه الذي يوجه إليه السرد. ومن غير المجدي تمييز الأصناف المختلفة للمروى عليهم - بسبب كونها واسعة جداً ومعقدة جداً وغير دقيقة جداً - طبقاً لحساسيتهم، ومكانتهم الاجتماعية، أو معتقداتهم. ومن جهة أخرى، سيكون من السهل نسبياً تصنيف المروى عليهم طبقاً لوضعهم السردى، ولوقعهم في ما يتعلق بالراوي والشخصيات والسرد.

إن نصوصاً سردية عديدة لاتبدو أنها تخاطب شخصاً محدداً: فليس ثمة شخصية تؤدي دور المروى عليه، ولا مروى عليه يذكره الراوي، سواء أكان بشكل مباشر (" من دون شك، عزيزي القارئ، إنك لن تُحبس في قنينة زجاجية ") أم بشكل غير مباشر (" نادراً ما أمكننا أن نعمل شيئاً آخر غير أن نقطف إحدى أزهارها

ونقدمها إلى القارئ"). إن الدراسة التفصيلية لرواية مثل التربية العاطفية أو عوليس تكشف عن حضور الراوى الذى يحاول أن يكون متخفياً وهو يتدخل، على نحو ضيق، فى مجرى الأحداث، ولذا فإن اختباراً شاملاً للسرد، الذى يبدو أن ليس له مروى عليه، يتيح اكتشاف هذا المروى عليه كما هو الحال فى العملين المذكورين آنفاً، بالإضافة إلى الحرم و الغريب و قلب بسيط. إن راوى قلب بسيط، مثلاً، لا يشير إلى زمن منفرد للمروى عليه بطريقة واضحة. وعلى الرغم من ذلك، ففى سرده ثمة فقرات عديدة تصرح، على نحو واضح تقريباً، بأنه يخاطب شخصاً ما. وهكذا، فإن الراوى هو الذى يحدد الأشخاص الذين ذكر أسماءهم الصحيحة: " روبلين، المزارع من جيوفوسيه ... لايبار، المزارع من توكيه ... م. بورياس، محام سابق ". والراوى لا يستطيع أن يحدد لنفسه روبلين ولايبار أو م. بورياس، بل يجب أن يحددهم من أجل المروى عليه الذى يحكى له. وعلاوة على ذلك، يلجأ الراوى، غالباً، إلى المقارنات من أجل أن يصف شخصية ما، أو أن يعين حادثة ما، وإن كل مقارنة تحدد، على نحو أكثر دقة، نمط العالم الذى يعرفه المروى عليه. وأخيراً، يشير الراوى، أحياناً، إلى التجارب التى تتجاوز حدود النص (" ذلك الغموض الذى يشملنا به مشهد الرجال الأفذاذ ")، التى تقدم دليلاً على وجود المروى عليه، وتقدم معلومات عن طبيعته. وهكذا، حتى لو كان المروى عليه متخفياً فى نص سردي ما، فإنه موجود رغم ذلك، ولن يتم نسيانه مطلقاً.

وفى نصوص سردية عديدة أخرى، إذا لم يمثل المروى عليه من شخصية ما، فإن الراوى هو الذى ينوّه به بوضوح على الأقل. والراوى يشير إلى المروى عليه بشكل متكرر تقريباً، ويمكن أن تكون إشاراته مباشرة تماماً (يوجين أونيجن، الكأس الذهبية، توم جونز) أو غير مباشرة تماماً ( الرسالة القرمزية، دكان التحف العتيقة، مزيفو النقود). وكما هو حال المروى عليه فى قلب بسيط، ليس لهؤلاء المروى عليهم أسماء، وليس لدورهم فى السرد أهمية دائماً. ومع ذلك، وبسبب الفقرات التى تعينهم بطريقة جلية، فمن اليسير رسم صورهم، ومعرفة ما يفكر به راويهم عنهم. ففى بعض الأحيان، وفى توم جونز، يقدم الراوى معلومات وفيرة عن المروى عليه الذى يحكى له، وغالباً ما ينفرد به، ويبذل له النصح مراراً وتكراراً، بحيث يصبح المروى عليه كأي شخصية

محددة على نحو واضح.

وفي أغلب الأحيان، وبدلاً من مخاطبة المروي عليه الذي لا يجسد شخصية معينة - سواء أكانت المخاطبة صريحة أم ضمنية - يروي الراوي قصته لأي شخص كان ( قلب الظلام، شكوى بورتنوي، نحوس الفضيلة). ويمكن أن توصف هذه الشخصية بطريقة تفصيلية تقريباً. فنحن لانعرف شيئاً، على وجه التحديد، عن الدكتور سبيلفوغل في رواية شكوى بورتنوي، في ما عدا أنه لا يفتقر إلى حدة الذهن. ومن جهة أخرى، وفي رواية «نحوس الفضيلة» نكون محيطين بحياة جوليت كلها.

إن المروي عليه - الشخصية ربما لا يؤدي دوراً آخر في السرد غير دوره كمروي عليه «قلب الظلام». ولكن، ربما يؤدي أدواراً أخرى أيضاً، وليس من النادر، بالنسبة له، أن يكون، مثلاً، راوياً في الوقت عينه. وفي رواية اللاأخلاقى يصغى أحد الأشخاص الثلاثة إلى ميشيل وهو يكتب رسالة طويلة إلى أخيه. وفي هذه الرسالة، يكرر القصة التي أخبره بها صديقه، ويتضرع إلى أخيه أن يخلص ميشيل من تعاسته، وأن يسجل ردود أفعاله الخاصة بإزاء السرد، فضلاً عن الظروف التي أدت إلى وجوده الراهن بكل أثره الشديد. وفي بعض الأحيان، يمكن أن يكون المروي عليه في قصة ما هو الراوي لهذه القصة في الوقت نفسه. فهو لا يميل إلى أن يوجه السرد إلى أي شخص غير نفسه. وفي رواية الغثيان، مثلاً، كما في أغلب الروايات المكتوبة في شكل يوميات، يعتمد روكانتان على أن يكون هو، فقط، قارئ يومياته.

مرة أخرى إذن، يمكن أن يكون المروي عليه - الشخصية متأثراً إلى حد ما ، ويمكن ان يؤثر فيه - إلى حد ما - السرد الذي يوجه إليه. ففي رواية قلب الظلام، لاتحدث القصة التي يرويها مارلو لزملائه أي تغيير فيهم. وفي رواية اللاأخلاقى، فإن المروي عليهم الثلاثة - إذا لم يكونوا مختلفين الآن عما كانوا عليه قبل وصف ميشيل - " يستحوذ عليهم شعور غريب بالقلق ". وفي رواية الغثيان - كما في أعمال عديدة أخرى يكون فيها الراوي المروي عليه الذي يحكى له - يتغير المروي عليه تدريجياً ويعمق بفعل الحوادث التي يرويها لنفسه.

وأخيراً، يمكن أن يمثل المروى عليه - الشخصية، بالنسبة للسرد، شخصاً أساسياً إلى حد ما، ولا يمكن استبداله بوصفه مروياً عليه. ففي رواية «قلب الظلام» ليس من الضروري لما رلو أن يجعل من رفاقه في نيليه مروياً عليهم يخاطبهم. وربما سيكون قادراً على أن يروي قصته إلى أية مجموعة أخرى، وربما سيكون بإمكانه أن يحجم عن روايتها على الإطلاق. ومن جهة أخرى، رغب ميشيل، في رواية اللأخلاقى، في مخاطبة أصدقائه، وجمعهم حوله لذلك السبب. إن حضورهم في الجزائر يمنحه أملاً: فمن المؤكد أنهم لن يدينوه، وربما سيفهمونه، ومن المؤكد أنهم سيساعدونه على تجاوز حالته الراهنة. وفي حكايات ألف ليلة وليلة يعنى الاستحواذ على الخليفة، كونه مروياً عليه، الفارق بين الحياة والموت بالنسبة لشهرزاد. فإذا ما رفض الإصغاء إليها، فسوف تموت. ولذا، فهو المروى عليه الوحيد الذى يمكن أن تستحوذ عليه.

إن المروى عليه - سواء أكان ينتحل دور الشخصية أم لا، وسواء أكان بالإمكان استبداله أم لا، وسواء أكان يؤدي بضعة أدوار أم دوراً واحداً فقط - يمكن أن يكون مصغياً ( اللأخلاقى، نحوس الفضيلة، ألف ليلة وليلة)، أو قارئاً ( آدم بيد، الأب غوريو، مزيفو النقود). ولعل من غير الضروري أن يصرح النص، بوضوح، عما إذا كان المروى عليه قارئاً أم مصغياً. وبمقدورنا القول إن المروى عليه، في هذه الحالات، هو القارئ عندما يكون السرد مكتوباً (هيروديا) ومصغياً عندما يكون السرد شفويّاً (أنشودة رولان).

يمكننا، على الأرجح، أن نفكر في تمييزات أخرى أو أن نؤسس أصنافاً أخرى، ولكن على أية حال، يمكننا أن نرى دقة وإحكام طوبولوجيا *typology* السرد إذا ما كانت مبنية ليس على الرواة فقط، وإنما على المروى عليهم كذلك. والنمط نفسه من الرواة يمكن أن يخاطب أنماطاً مختلفة جداً من المروى عليهم. وهكذا، فإن لويس في بؤرة الأفاعى، وسالافين في يوميات سالافين، وروكانتان في الغثيان، هم ثلاث شخصيات تدونّ اليوميات وتعى الكتابة وعياً تاماً. بيد أن لويس يغير المروى عليهم لمرات عدة قبل أن يقرر الكتابة إلى نفسه، وسالافين لا يعدُّ نفسه القارئ الوحيد ليومياته، ويكتب روكانتان إلى نفسه حصراً. إذن، ومرة أخرى، يمكن لرواة مختلفين أن

يخاطبوا مروياً عليهم من النمط نفسه. إن رواية رواية قلب بسيط ورواية الوضع البشرى بالإضافة إلى ميروسو في رواية الغريب كلهم يخاطبون المروي عليه الذي هو ليس شخصية من شخصيات العمل، وهو ليس على معرفة بهم، وغير متآلف مع الأشخاص المائلين في النص ولا مع الحوادث المروية.

وعلى الرغم من ذلك، فإن مفهوم المروي عليه ذو أهمية ليس، فقط، بالنسبة لطبولوجيا النوع السردي ولتاريخ التقنيات الروائية، وفي الحقيقة، فإن هذا المفهوم مفيد جداً، لأنه يتيح دراسة أفضل للطريقة التي بها يؤدي السرد وظيفته. وفي النصوص السردية بأسرها يقوم الحوار بين الرواة والمروي عليهم والشخصيات<sup>(١٦)</sup>. يتطور هذا الحوار، والسرد نتيجة لذلك، بوصفه وظيفة للمسافة التي تفصلهم عن بعضهم البعض. وفي تمييز المقولات المختلفة للمروي عليهم، فإننا قد استخدمنا هذا المفهوم، ولكن من بون الإسهاب فيه كثيراً: فمن الواضح أن المروي عليه الذي يشارك في الحوادث المدونة هو، بمعنى معين، أكثر قرباً إلى الشخصيات من المروي عليه الذي لم يسمع بهم. ولكن فكرة المسافة ينبغي أن تعمم. ومهما تكن وجهة النظر المتبناة - سواء كانت أخلاقية، أو فكرية، أو انفعالية، أو مادية - فالرواة، والمروي عليهم، والشخصيات يمكن أن يكونوا وثيقى الصلة إلى حد ما، ومتحولين من التماثل التام إلى التقابل التام.

... وكما أن هناك بضعة رواة، وبضعة مروى عليهم، وبضع شخصيات في نص ما، فإن تعقد الصلات وتنوع المسافات التي تقام بينهم يمكن أن تكون دالة تماماً. وعلى أية حال، فإن هذه الصلات وهذه المسافات تحدد، في نطاق واسع، الطريقة التي بها تطرى قيماً معينة وترفض قيماً أخرى في سرد ما، والطريقة التي بها تؤكد أحداثاً معينة، وتهمل أحداثاً أخرى بصمت تقريباً. إنها تحدد، أيضاً، طابع السرد وطبيعته الصميمة. وفي رواية أجراس الحفلة مثلاً، فإن الطابع يتغير تماماً، وليس بوسعه سوى

(١٦) نحن نتبع هنا، في مسألة تحويل المنظور، واين بوث في كتابه:

*The Rhetoric of Fiction*, pp. 155 ff.



التغير حالما يقرر الراوى، مرة، إظهار صداقته للمروى عليه ليحدثه بأمانة كبيرة وبشكل مباشر أكثر مما كان يفعل من قبل، وينبذ التهور الرومانسى، يصبح شبه موضوعى، ويتركه الاستقلال الزائف، يصبح أخوياً. ومن جهة أخرى، تعتمد تأثيرات ساخرة عديدة فى السرد على الاختلافات الموجودة بين صورتين من صور المروى عليه أو بين مجموعتين من المروى عليهم كما فى روايتى نحوس الفضيلة و فيرتر، وتعتمد على المسافة الموجودة بين الراوى والمروى عليه من جهة، والراوى والشخصية من جهة أخرى كما فى رواية غرام سوان، وتعتمد، أيضاً ومرة ثانية، على المسافة بين الراوى والمروى عليه كما فى رواية توم جونز. وينشأ تعقّد الوضع، أحياناً، من تزعزع المسافات بين الراوى والمروى عليه والشخصيات. وإذا كان ذنب ميشيل، أو براعة، ليسا ثابتين ثابتاً واضحاً، فإن مرد ذلك، إلى حد ما، إلى أنه يجد نفسه، أحياناً، قادراً على التغلب على المسافة التى تفصله عن أصدقائه، أو بتعبير أفضل، أن أصدقاءه غير متيقنين من مقدار المسافة التى يريدونها بينهم وبينه....

### وظائف المروى عليه

إن نوع المروى عليه الذى نجده فى نوع سردى معين، والعلاقات التى تربط المروى عليه بالرواة والشخصيات والمروى عليهم الآخرين، والمسافات التى تفصله عن القراء المتاليين أو الفعلين أو الحقيقيين، أن هذا كله يحدد طبيعة السرد. إلا أن المروى عليه يمارس وظائف أخرى أكبر وأهمّ كثيراً أو قليلاً، ووظائف تخصّه هو كثيراً أو قليلاً. والأفضل أن نحصى هذه الوظائف وندرسها تفصيلاً.

إن الدور الأكثر وضوحاً الذى يؤديه المروى عليه هو، بمعنى معين، كونه ناقلاً وسيطاً بين الراوى والقارئ (أو القراء)، أو بين المؤلف والقارئ (أو القراء). وهناك قيم معينة يجب الدفاع عنها، أو هناك أنواع من الغموض يجب توضيحها، ويتم تحقيق ذلك من خلال الأحاديث الجانبية (*a sides*) التى توجه إلى المروى عليه، ويجب التأكيد على

أهمية سلسلة من الحوادث، ويجب على المرء أن يعيد تأكيد وتسويغ - أو أن يعيد الشك بأفعال معينة، أو أن يؤكد اعتباريتها، ويتم تحقيق ذلك من خلال توجيه علامات إلى المروى عليه. ففي رواية توم جونز مثلاً، يشرح الراوى للمروى عليه ضرورة التعقل من أجل صيانة الفضيلة، وهو شرح يتيح لنا تقييم بطله بشكل أفضل، فهو فاضل ولكنه غير متعقل: " إن التعقل والاحتباس ضروريان حتى بالنسبة للإنسان الفاضل ... فلا يكفي أن تكون غاياتك، بله أفعالك، خيرة أساساً، بل عليك أن تحرص على أن تبدو كذلك ". وعلى هذا النحو، نحن نعرف أنه على الرغم من أن لغراندين متكبر، إلا أنه لم يكن ليكذب عندما يحتج على التكبر؛ لأن مارسيل يوضح تماماً، للمروى عليه الذي يتوجه إليه، بقوله: " ذلك لايعنى، فى الحقيقة، أن لغراندين لم يكن صادقاً عندما ندد بالتكبرين ". وفى الحقيقة، فإن عملية التوسط لاتكون بهذه الصورة المباشرة دائماً: وعلى ذلك، فإن العلاقات بين الراوى والمروى عليه تتطور أحياناً فى صيغة ساخرة، والقارئ لا يستطيع دائماً أن يؤول عبارات الراوى للمروى عليه تأويلاً حرفياً. فهناك نواقل وسيطة أخرى، يمكن تصورها، غير الأحاديث الجانبية، المباشرة والصريحة، الموجهة إلى المروى عليه، وهى ممكنات التوسط بين المؤلفين والقراء. فالحوارات والإستعارات والحالات الرمزية، والإلماعات إلى نظام فكرى معين أو إلى عمل فنى معين، هى جميعها بعض من طرائق التأثير فى القارئ، وتوجيه أحكامه، والسيطرة على ردود أفعاله. وفضلاً عن ذلك، فإن هذه الطرائق هى المناهج التى يفضلها كثير من الروائيين المحدثين إن لم يكن أغلبهم، ربما بسبب أنهم يمنحون، أو يبدو أنهم يمنحون، حرية أكبر للقارئ، وربما بسبب أنهم يجبرونه على مشاركة أكثر فعالية فى تطور السرد، أو ربما لأنهم، ببساطة، يبدون عناية بالواقعية. إن دور المروى عليه كونه وسيطاً هو دور مختزل فى هذه الحالات. فكل شىء يجب أن يمر عبر المروى عليه، مادام كل شىء - الاستعارات، والإلماعات، والحوارات - ما يزال موجهاً إليه، ولكن ليس ثمة شىء معدّل، وليس ثمة شىء مفسر للقارئ من خلال ما يمر عبر المروى عليه. ومهما تكن ميزات نمط الوسيط هذا، فإنه، مع ذلك، ينبغى أن يلاحظ، من وجهة نظر معينة، أن العبارات المباشرة والصريحة التى يوجهها الراوى إلى المروى عليه هى وسيط أكثر

تنظيماً وتأثيراً. تكفى جمل قليلة لأن تؤسس الدلالة الحقيقية لأى فعل فجائى أو الطبيعة الحقيقية لأية شخصية، وتكفى كلمات قليلة لتيسير تأويل حالة معقدة. وعلى الرغم من ذلك، يمكننا أن نتساءل عن الإدراك الجمالى غير المحدود لستيفن فى رواية صورة الفنان فى شبابه، أو عن دلالة فعل خاص فى رواية وداعاً للسلاح، فنحن نعرف، دائماً أو تقريباً دائماً وطبقاً للنص، حقيقة ما يشغل بال فابريسيه و لاسانسيفيرينا، أو ما يثير اهتمام الأنسة ميشونو<sup>(١٧)</sup>.

إن المروى عليه يمارس، علاوة على وظيفة التوسط، وظيفة خلق الشخصيات فى أى قص... وفى حالة الراوى بوصفه شخصية، فإن وظيفة خلق الشخصيات مهمة على الرغم من أنها يمكن أن تُختزل إلى الحد الأدنى هنا: لأنه على مسافة من كل شىء، وعلى مسافة من نفسه، ولأن غرابته وعزلته تعتمدان على هذه المسافة، فميورسول لن يعرف كيف ينهمك فى حوار حقيقى مع المروى عليه الذى يحكى له، وهكذا لا يمكن وصفه من خلال هذا الحوار. ومع ذلك، فإن العلاقات التى يقيمها الراوى بوصفه شخصية مع المروى عليه الذى يحكى له، تكشف بقسط وافر - إن لم يكن بقسط أوفر - عن شخصيته أكثر من أى عنصر فى السرد. ففي رواية المتديئة *La Religieuse*، تبدو الأخت سوزان - بسبب تصوورها عن المروى عليه، وأحاديثها الجانبية الموجهة إليه - ساذجة قليلاً وماكرة كثيراً، وجذابة أكثر مما ترغب فى أن تبدو عليه.

وفضلاً عن ذلك، فإن العلاقات بين الراوى والمروى عليه فى نص ما، ربما تؤكد موضعة واحدة، وتوضح أخرى، أو تعارض موضعة أخرى مع ذلك. وغالباً ما تشير الموضعة، مباشرة، إلى الحالة السردية، والقص بوصفه موضعة هو الذى تكشف عنه هذه العلاقات. فموضعة القص كونها موضعة حياة فى ألف ليلة وليلة مثلاً، يؤكد لها موقف شهرزاد من الخليفة والعكس بالعكس، فالبطلة ستموت إذا ما قرّر المروى عليه الذى تحكى له الكف عن الإصغاء إليها مرة أخرى، تماماً مثلما تموت الشخصيات الأخرى الموجودة فى السرد لأنه لن يُصغى إليهم: وعلى نحو أساسى، فإن أى سرد

(١٧) انظر بهذا الصدد كتاب واين بوث المذكور فى أعلاه.

مستحيل من دون مروى عليه. ولكن، غالباً ما تكشف الموضوعات التي لاتعنى بحالة السرد - أو ربما تعنى بها على نحو مباشر فقط - عن مواضع الراوى والمروى عليه فى علاقة أحدهما بالآخر. ففي رواية الأب غوريو يحتفظ الراوى بعلاقات السلطة مع المروى عليه الذى يحكى له. فالراوى، منذ البداية، يحاول أن يستبق اعتراضات المروى عليه، وأن يهيمن عليه ويقنعه. فكل الوسائل مستخدمة: فالراوى يتملق، ويتضرع، ويهدد، ويهزأ، وفى التحليل الأخير، فإننا نتوقع نجاحه فى الحصول على أفضل مروى عليه يحكى له. ففي الجزء الأخير من الرواية، عندما وُضع فاوترين فى السجن، والأب غوريو يُحتَضَر، فإن الراوى نادراً ما يخاطب المروى عليه. ذلك لأن الراوى كان قد ربح المعركة. فهو الآن واثق من نتائجه، ومن هيمنته، ولم يعد بحاجة لفعل أى شىء سوى أن يروى القصة. إن هذا النوع من الحروب، وهذه الرغبة فى السلطة، يمكن أن توجدا على مستوى الشخصيات. ويحدث الصراع نفسه على مستوى الأحداث، وعلى مستوى القص كذلك.

إذا كان المروى عليه يسهم فى موضوعاتية السرد، فإنه جزء من إطار سردي دائماً، وهو غالباً جزء من إطار عيني يكون فيه الرواة والمروى عليهم هم كلهم شخصيات ( قلب الظلام، واللاأخلاقى، والديكاميرون). والنتيجة هى جعل السرد يبدو وكأنه طبيعياً جداً. فالمروى عليه، شأنه شأن الراوى، يؤدى دوراً لاينكر فى احتمالية المطابقة. وأحياناً يقدم هذا الإطار العيني نموذجاً يتطور به عمل ما أو سرد ما. وفى رواية الديكاميرون أو فى رواية هبتاميرون *L'Heptameron*، من المتوقع أن يصبح كل واحد من المروى عليهم راوياً على التتابع. إن المروى عليه يمثل فى هذه الظروف عنصراً أساسياً بالنسبة لتطور السرد، أكثر من كونه مجرد علامة أو مؤشر على احتمالية المطابقة.

وأخيراً، يجب أن ندرس المروى عليه، أحياناً، كيما نكتشف حركة سرد أساسية. ففي رواية السقطة مثلاً، يمكننا أن نعرف - من خلال دراسة ردود أفعال المروى عليه الذى يحكى له كليمنس فقط - ما إذا كانت مجادلات البطل مفحمة جداً إلى درجة

لاتقاوم، أو على العكس، ما إذا كانت تمثل وسيلة بارعة ولكن غير مقنعة. ومن دون ريب، لا يقول المروى عليه كلمة واحدة خلال الرواية برمتها، ونحن لانعرف ما إذا كان كليمنس يخاطب نفسه أم يخاطب شخصاً آخر: فنحن نفهم، فقط، من تعليقات الراوى أن المروى عليه، شأنه شأن الراوى، برجوازي في أربعينياته، وباريسي، وحسن الإطلاع على دانتى والكتاب المقدس، وأنه محامٍ.... وعلى الرغم من ذلك، لا يمثل هذا الغموض، الذى يؤكد الازدواج الأساسى لعالم البطل، مشكلة بالنسبة للقارئ الذى يرغب فى اكتشاف الطريقة التى يحاكم بها كليمنس فى الرواية: ومهما تكن هوية المروى عليه، فإن الشئ الوحيد الجدير بالملاحظة هو مدى موافقته على فرضيات البطل. فخطاب هذا الأخير يفصح عن مقاومة محاوره الشديدة باطراد. ويصبح أسلوب كليمنس أكثر لفتاً للنظر، وجمله أكثر تعقيداً عندما يتقدم به السرد ويفلت منه المروى عليه. وفى بعض المرات، وفى القسم الأخير من الرواية، يظهر مهزوزاً على نحو خطر. فإذا لم يكن كليمنس، فى نهاية رواية السقطة، مهزوماً، فإنه بالتأكيد لم يكن منتصراً. وإذا لم تكن قيمه ونظرته إلى العالم والناس زائفة تماماً، فإنها غير صحيحة على نحو لا يقبل الجدل. فربما ثمة مهن أخرى غير مهنة نائب الحاكم، وربما توجد طرائق أخرى مقبولة للعيش غير طريقة كليمنس.

وهكذا، يمكن للمروى عليه أن يمارس سلسلة كبيرة من الوظائف فى السرد: فهو يمثل حلقة وصل بين الراوى والقارئ، وهو يساعد على تأسيس الإطار السردى، ويفيد فى تمييز الراوى، ويؤكد موضوعات معينة، ويسهم فى تطوير الحبكة، ويصبح الناطق عن أخلاق العمل. واعتماداً على ما إذا كان الراوى بارعاً أم غير كفء، واعتماداً على ما إذا كانت مشكلات التقنية السردية تثير انتباهه أم لا، واعتماداً على ما إذا كان سرده يتطلبها أم لا، فسوف يكون المروى عليه، من الواضح، مهماً تقريباً، وسيؤدى عدداً من الأدوار الكبيرة أو الصغيرة، وسيكون مستخدماً بطريقة دقيقة وأصيلة تقريباً. ومثلما ندرس الراوى كيما نقيم تنظيم السرد، ومقاصده، ونجاحه، فإننا ينبغى، أيضاً، أن نختبر المروى عليه كيما نفهم، إلى حد بعيد / أو على نحو غير اعتيادى، أوآلياته ودلالته.

إن المروى عليه من العناصر الأساسية للسرد بأسره. والاختبار الشامل لما يمثله، ودراسة العمل السردى بوصفه متكوّناً من سلسلة من العلامات الموجهة إليه، يمكن أن تؤدى إلى قراءة مخططة بوضوح، وإلى خلقٍ أعمقٍ للشخصيات الروائية فى العمل. ويمكن أن تفضى هذه الدراسة، أيضاً، إلى طوبولوجيا دقيقة جداً للنوع السردى، وإلى فهمٍ أوسعٍ لتطوره. ويمكن أن تقدّم إدراكاً أفضل بالطريقة التى يؤدى بها السرد وظيفته، وتقييماً أكثر دقة لنجاحه من وجهة نظر تقنية. وفى التحليل الأخير، يمكن أن تفضى بنا دراسة المروى عليه إلى فهم أفضل، ليس للنوع الأدبى فقط، وإنما لأفعال التواصل بأسرها.

ترجمتها إلى الإنجليزية

*Francis Mariner*

الشعر لغة، ولكنها لغة تُحدث تأثيرات لأحداثها، بصورة ثابتة، الكلام العادي، وهناك افتراض معقول مفاده أن التحليل اللساني لقصيدة ما يتعين عليه أن يكشف عن سمات محددة، وإن هناك علاقة سببية بين وجود هذه السمات في النص وشعورنا التجريبي بوجود القصيدة أمامنا. إن فعل التواصل - إرسال رسالة من متكلم إلى مخاطب - مشروط بالحاجة التي يلبّيها: فالبنية اللفظية التي يعتمد عليها عامل التواصل هي التي تكون موضع التركيز. وفي اللغة العادية المستخدمة للأغراض العملية، يكون التركيز، عادة، على سياق الموقف، أي على الواقع الذهني أو المادي الذي يشير إليه، ويكون التركيز، أحياناً، على الشفرة *code* المستخدمة في نقل الرسالة، أي على اللغة نفسها، إذا ما بدا هناك عائق أمام فهم المخاطب وهلم جرا. ويكون التركيز، في حالة الفن اللفظي، على الرسالة كغاية في ذاتها وليست مجرد وسيلة: فالتركيز يكون على شكل الرسالة بوصفه أثراً ثابتاً ولامتغيراً ومستقلاً، أبدأً، عن الظروف الخارجية. والنظرة المجردة تعزو هذه الخاصية الثابتة واللافتة للنظر إلى وحدة أعلى وتركيب أعقد: فالقصيدة تتبع قواعد متعددة (مثل الوزن، والقيود المعجمية، الخ)، وتتكشف - أكثر مما تتكشف عنه التفوهات العرضية - عن العديد من العلاقات المتبادلة والبارزة بين عناصرها المكوّنة.

ومن أجل هذه السمات، اقترح رومان ياكوبسون صيغة عامة. فالاختيار *selec-* *tion* والتأليف *combination* مبدآن تنظيميان أساسيان للكلام. يُبنى الاختيار على التماثل *equivalence* (علاقة استعارية)، أما التشابه أو التعارض، فالتكلم يعيّن موضوعه عن طريق أحد المترادفات المتاحة والمتنوعة، ومن ثم يقول ما يتعين عليه قوله حوله (المسند) من خلال اختيار آخر من مجموعة أخرى من الكلمات القابلة للتبادل

النموذج (*paradigm*) ومن تأليف هذه الكلمات، أى تجاورها، تنتج جملة. ورومان ياكوبسون يحدد البنية الشعرية بأنها بنية يميزها " إسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف" (١). وعلى سبيل المثال، تتألف الكلمات فى متواليات إيقاعية مقفاة ومتجانسة استهلالية نتيجة تماثلها الصوتى، ويؤسس هذا، حتماً، توازنات دلالية بين هذه الكلمات، وبناء على ذلك، تُدرك معانيها الخاصة كونها متعلقة عن طريق التشابه (استعارة أو تشبيه) أو عن طريق التعارض (تضاد).

وهذا يعنى أن تكرار الأشكال المتماثلة، أى التوازى *parallelism*، هو العلاقة الأساسية المقومة للشعر. وبطبيعة الحال، مادامت اللغة نظاماً مؤلفاً من بضعة مستويات يتركب أحدها على الآخر (المستويات الصوتية، والفونولوجية، والنحوية، والدلالية، وإلخ)، فإن التوازى يكشف عن نفسه فى أى مستوى من هذه المستويات: فالقصيدة، إذن، متوالية لفظية تتكرر من خلالها العلاقات نفسها بين المكونات وعلى مستويات مختلفة، والقصة نفسها تُحكى ببضعة طرائق فى الوقت نفسه، وبالطريقة نفسها فى بضعة مرات، وبشكل مفيد، يمكن أن نحدد ثانية بمصطلحات بنيوية كناً قد ذكرنا، مرة، أنها تعريفات أساسية فنقول: البنية نظام مؤلف من بضعة عناصر، ولا يمكن أن يخضع أحد هذه العناصر للتغير من دون إحداث تغيير فى العناصر الأخرى كلها، وهكذا، فإن النظام هو ما يسميه علماء الرياضيات الكمية الثابتة *invariant*، وتتولد عن هذه التحويلات الموجودة ضمن الكمية الثابتة مجموعة من النماذج من النمط نفسه (أى الأشكال غير القابلة للتحويل ألياً)، أو مجموعة من المتغيرات *variants*. فالكمية الثابتة هى، بطبيعة الحال، تجريد يتم الوصول إليه عن طريق تحديد يبقى ثابتاً بإزاء هذه التحولات، ولذلك نحن قادرون على ملاحظة البنية فى شكل هذا التغير أو ذاك فقط. والآن، فإننا مستعدون لأن نتفق مع كلود ليفى شتراوس على أن القصيدة بنية تشتمل، فى ذاتها، على متغيراتها التى تنتظم على المحور العمودى للمستويات اللسانية المختلفة. وعلى ذلك يمكن وصف القصيدة على نحو مستقل، ولذلك لسنا

(١) Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics in Style in Language. ed T. A. Sebeok (Cambridge, Mass: M. I. T. press. 1960). pp. 350-77. See especially pages 358 ff.



بحاجة إلى توضيح فرادتها عن طريق البحث المضمن لتحديد طبيعة مفاهيم مثل اللاقواعدية *non-grammaticalness* أو الانحراف عن المعيار. وإن مقارنة التغيرات، بوصفها شرطاً أساسياً للتحليل، يُنجز بمجرد تقطيع النص إلى مستوياته اللسانية المختلفة، مستوى فمستوى.

هذا هو المقرب الذي جربه ياكوبسون وشتراوس، بدقة استثنائية، على سونيّة " القلط " لبودلير<sup>(٢)</sup>. فقد أعلننا، ببساطة، أنهما معنيان بوصف ما يبنى القصيدة فقط. وعلى الرغم من ذلك، فقد توصلنا إلى استنتاجات تتعلق بمعنى القصيدة، وحاوياً أن يربطها القصيدة بنظرة الشاعر الجمالية أو حتى بنفسيته، وتلك هي حقول علماء الأدب. وهذا يثير السؤال الآتي: كيف ننتقل من الوصف إلى الحكم، أي كيف ننتقل من دراسة النص إلى دراسة تأثيره على القارئ؟ والسونيّة مناسبة مواتية لمثل هذه المناقشة، ذلك لأن النقاد عموماً قللوا من أهمية القصيدة (في ديوان أزهار الشر) على أساس أنها نتاج بودلير في حقبة المبكرة (1847)، ووجدوها أقل تمثيلاً لأسلوب بودلير من القصائد الأخرى. بيد أن الشاعر لم يشعر بإزائها على هذا النحو، فقد اعتقد بأنها تستحق النشر في صفحة صديق ما، وعلق عليها آمالاً عريضة في أن تنال بعض الاهتمام، ومن ثم اختارها كتمهيد لقصائد *Limbes* المخففة التي نشرها سنة (1851)، وأخيراً عدّها تستحق العناية، وأن تُضمّن في طبعات (ديوان أزهار الشر) التي كان يهيئ نفسه لها. وإذا ما أمكن للبنىوية أن تساعد على تحديد صاحب وجهة النظر الصحيحة هنا، فإننا سوف نختبر إمكاناتها التطبيقية في قضايا النقد الأدبي.

وعلى أية حال، فإن الشيء المهم هنا هو التساؤل عما إذا كانت اللسانيات البنوية غير المعدلة ملائمة لتحليل الشعر ملائمة تامة. يتأسس منهج المؤلفين على فرضية مفادها أن أي نظام بنوي يمكنهما رصده في القصيدة هو بنية شعرية ضرورية. وعلى العكس، لانستطيع أن نفترض أن القصيدة ربما تتضمن بنى معينة لا تؤدي دوراً في وظيفتها وتأثيرها بوصفها (أي القصيدة) عملاً فنياً أدبياً، بحيث لا تكون أمام اللسانيات

(٢) Roman Jakobson, and Claude Lvi- Strauss, "Les Chats de Charles Baudelaire" *L'Homme* 2 (1962): 5-21.

البنويية من طريقة للتمييز بين هذه البنى اللاموسومة وتلك البنى الفعالة أدبياً. وبالضد من ذلك، فربما تكون ثمة بنى شعرية تامة لا يمكن لتحليل لايتلاءم مع خصوصية اللغة الشعرية أن يميزها بحد ذاتها.

#### القطط\*

- (١) العشاق المدلهون والعلماء الزهاد
- (٢) يحبون كلهم، فى مرحلة نضجهم،
- (٣) القطط القويّة الأليفة، زهو البيوت،\*\*
- (٤) التى تتحسس البرد بشدّة مثلهم، ومثلهم تألف مكانها.
- (٥) أصدقاء العلم والشهوة
- (٦) هم يفتشون عن الصمت، ورهبة الظلمات،
- (٧) ولكانت جهنم جعلت منهم رسلها الجنائزين،
- (٨) لو كان فى وسعهم أن يطأطأوا زهوهم للعبودية.
- (٩) إنهم يتخزون أوضاعاً نبيلة وهم يفكرون
- (١٠) مثل أوضاع آباء الهول المضطجين فى أعماق الوحشة،\*\*\*
- (١١) الذين يبدون غارقين فى حلم لانهاية له،
- (١٢) إن أصلابهم الخصبّة مملوءة بشرارات سحرية
- (١٣) وحبيبات ذهب، مثل رمل ناعم

\* اعتمدنا هنا ترجمة خليل الخوري لديوان "أزهار الشر"، الصادرة ببغداد 1989، وكذلك بعض الأبيات من

قصائد أخرى سوف ترد فى المقالة تباعاً. المترجمان

\*\* استخدمها الشاعر بصيغة المفرد ( البيت، المنزل ). ( ملاحظة لمترجم القصيدة خليل الخوري ).

\*\*\* أوردها الشاعر بصيغة الجمع ( الوحشات ) ( الوحدات ). ملاحظة لمترجم القصيدة. المترجمان

(١٤) تُرْصَعُ بِالنَّجُومِ أَحْدَاقَهُمُ السَّرِيَّةَ بَغْمُوضٍ (٣).

*Les amoureux fervents et les savants austères (١)*

*Aiment également, dans leur, mûre saison, (٢)*

*Les chats puissants et doux, orgueil de la maison, (٣)*

*Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires. (٤)*

*Amis de la science et de la volupté, (٥)*

*Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres; (٦)*

*L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres, (٧)*

*S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté (٨)*

*Ils prennent en songeant les nobles attitudes (٩)*

(٣) وهذا هو النص الإنجليزي لقصيدة " القطط " بترجمة جين تومبكنز وكاترين ماكري:

*Fervent Lovers and austere sages*

*Love equally, in their season of ripeness,*

*Cats, powerful and soft, pride of the household,*

*Who like them are easily chilled and like them sedentary.*

*Friends of knowledge and of sensual pleasure,*

*They seek out silence and the awfulness Shadaws,*

*Erebus would have taken them as funereal coursers,*

*If they could bend their pride to servitude.*

*They assume, in their musings, the noble attitudes*

*Of great sphinxes stretched in the depth of solitudes,*

*Who seem to fall asleep in an endless dream,*

*Their fecund flanks are full of magic sparks,*

*And golden particles, like fine sand,*

*Bespangle dimly their mystical pupils.*

*Des grands sphinx allongés au fond des solitudes, (١٠)*

*Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin; (١١)*

*Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques, (١٢)*

*Et des parcelles d'or, ainsi qu' un sable fin, (١٣)*

*Etoilent vaguement leurs prunelles mystiques. (١٤)*

يخضع ياكوبسون وشتراوس النص إلى تقطيعات في وزنه ونسيجه الصوتي، وقواعده ومعناه، وهكذا فهما قادران على جمع بضع مجموعات من العلامات المتماثلة التي تحقق بنية السونيتة. وسأقوم بوصف مختصر للأنظمة التي تمّ تحقيقها بمثل هذه الطريقة، وذلك عن طريق اقتطاع عينة من الأنواع التي درست، بشكل مقارن، من أجل تأسيس هذه الأنظمة. والهدف الذي أتوخّاه، هنا، هو أن أبين، فقط، كيف ينفذ المؤلفان تحليلهما. والدلالة القصوى لمجادلاتهما المهمة هنا سوف تتصدى لها مناقشتي لشرعية مقتربهما.

يُميّز ياكوبسون وليفي شتراوس البنى المتتامة أو المتداخلة الآتية:

(١) تقسيم ثلاثي إلى: الرباعية الأولى التي تمثل القطط كونها مخلوقات سلبية يرقبها الغرباء والعشاق والعلماء؛ الرباعية الثانية؛ إذ تكون القطط مخلوقات فعّالة ولكن، مرة أخرى، منظوراً إليها من الخارج، من خلال قوى الظلام، وهذه الأخيرة - منظوراً إليها من الخارج أيضاً - تكون فعّالة؛ فهي تضمّر نوايا سيئة نحو القطط، وتخيّبها حرية الحيوانات الضئيلة؛ (والسداسية *s estet* الأبيات الستة الأخيرة من السونيتة) تمنحنا رؤية داخلية لأسلوب حياة القطط؛ فربما يكون موقفها سلبياً، ولكنها تسلّم بذلك الموقف على نحو فعّال، وهكذا ينتهي التقابل بين الفعّال والسلبى، أو ربما يُلغى، وتغلق دائرة السونيتة.

يحدد هذه البنية الثلاثية نموذجان متماثلان: الأول قواعدى تشكله الجمل الثلاث المركبة التي تعيّن علامات الوقف، وتحددها أيضاً متواليات رياضية في عدد من

عباراتها المستقلة وأشكالها اللفظية الشخصية (لأنها متميزة من الأشكال في صيغة المصدر أو اسم الفاعل)، والثاني وزني، إذ توحد أنظمة القافية الثلاثيتين (*tersets*) أي المقطعين الأخيرين المكوّن كل منهما من ثلاثة أبيات) في أبيات ستة أخيرة من السونيتة، في الوقت الذي تفصلهما فيه عن الرباعيتين. وفضلا عن ذلك، تربط هذين النموذجين معاً علاقة بين القافية والمقولات النحوية : فكل قافية مؤنثة *feminine*\* تتوافق مع نهاية بصيغة الجمع، وكل قافية مذكرة *masculine* تتوافق مع نهاية بصيغة المفرد.

(٢) تقسيم ثنائي يقابل الثمانية (*octet* الأبيات الثمانية الأولى من السونيتة) والسداسية. ففي الثمانية تتم رؤية القطط من وجهة نظر ملاحظ خارجي، وتُحجز ضمن الزمان والمكان (فالكلمتان *saison* من البيت 2 ، و *maison* من البيت 3 ، تجعلهما قافيتاهما ومعنيهما متماثلتين). وفي السداسية تتلاشى وجهة النظر وحدود الزمان والمكان كذلك: فالصحراء تعصف بالمنزل لتكشفه تماماً؛ فأبدية ( في حلم لانهاية له *dans un rêve sans fin* من البيت 11) تمحق ( في مرحلة نضجهم *dans leur, mûre* *saison* من البيت 2 )، وفي هذه الحالة يكون التماثل تناقضاً، ويؤسس شكلياً توازي بنائى الكلمة *dans*، وهما البناءان الوحيدان في القصيدة. ينضمُّ هذا التقابل الإجمالى مع تقابلين ثانويين: الرباعية الأولى بمقابل الثلاثية الأولى (الكلمة *maison* من البيت 2 بمقابل الكلمة *solitude* من البيت 10، والكلمة *saison* من البيت 2 بمقابل الكلمة *sans fin* من البيت 11، والرباعية الثانية بمقابل الثلاثية الثانية، القطط في الظلام بمقابل القطط تشع نوراً). فلنأخذ أحد هذين التقابلين الثانويين فقط: في الرباعية الثانية والثلاثية الثانية، من جهة أولى، يكون التعبير ( إن أصلابهم الخصبه مملوءة من البيت 12 ) مرادفاً للتعبير ( أصدقاء ... الشهوة، من البيت 5)، وإن أحد الفاعلين في

\* ( القافية المؤنثة : *feminine rhyme* تعني، في الشعر الفرنسي، القافية التي تنتهي بالصامت (E) أما القافية المذكرة : *masculine rhyme* تعني، في الشعر الإنجليزي، القافية التي تنتهي بمقطع منبور يعكس القافية المؤنثة التي تنتهي بمقطع منبور يليه مقطع غير منبور. وفي الشعر الفرنسي هي القافية التي تنتهي بمقطع لا يليه الصامت (E) (معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، انظر، أيضاً: *Practical English Prosody, Bernard Blackstone, First pub.*)

lished1965. pp 58-67-69 المترجمان

الرباعية، والفاعلين الثلاثة في الثلاثية تشير كلها، وعلى حد سواء، الى أشياء غير حية، ومن جهة أخرى، فإن تناقض الظلام والنور يدعّمه تطابق مجموعات من المفردات المتوازنة: فالكلمتان (جهنم *Erèbe*، من البيت 7) و (ظلمات *ténèbres*، من البيت 6) تحاكي إحداهما الأخرى في المعنى والصوت، وكذلك الكلمات (شرارات *énitcelles* من البيت 12) و (حبيبات ذهب *parCELLES d'or* من البيت 13) و (أحداق *prunELLES* من البيت 14).

3) تقسيم شبه تقاطعي يربط الرباعية الأولى والثلاثية الثانية، حيث يكون دور القلط الذي تؤديه كونها مفعولاً به "الكلمة *chats* من البيت 3، والكلمة *leurs* من البيتين 12 . 13"، وتربط، من جهة أخرى، الرباعية الثانية والثلاثية الأولى، حيث تكون القلط فواعل. يتضمن اقتران الرباعية الأولى والثلاثية الثانية - الذي ساقطصر عليه في هذا العرض الموجز - التماثلات الشكلية الآتية: يحتوى كلا المقطعين الشعريين *stanzas* نوعاً أكثر مما تحويه المقطوعات الشعرية *strophes* \* الداخلية، فالعلان الأول والأخير يقيدهما تقافى الأحوال (يحبون كلهم، من البيت 2؛ وترصع بالنجوم، من البيت 14) وهذان هما المقطعان الوحيدان المؤلفان من جمل ذات فاعلين لفعل واحد ومفعول به واحد، ويقيد كل فاعل مفعول به بنعت واحد، الخ. وثمة علاقة دلالية تقوّم هذه السمات كلها: ففي الرباعية الأولى تقوم العلاقة الكنائية *metonymic* بين الحيوانات ومعبوديتها (أي القلط والناس الذين يعيشون في البيت نفسه) بتوليد تشابه استعاري *metaphoric* "similarity" فالتعبير مثلهم يتكرر مرتين في البيت 4، ويحدث الشيء نفسه في الثلاثية الثانية، إذ يتيح وصف مجازي مرسل *synecdochic* للقطط - من خلال استخدام أجزاء مختلفة من جسم القطط - تماهياً استعارياً بالكون، أو هكذا يقول المحللان.

\* المقطع الشعري *stanza*: مجموعة من أبيات الشعر تزيد عادة على الثلاثة، وتتحد في نظام قافية، وفي الوزن مع غيرها من المقاطع في القصيدة الواحدة. (معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة). وكلمة *stanza* كلمة إيطالية - من الكلمة اللاتينية *stare* أي يقف - وتعني موضع التوقف، أنظر: *Practical English Prosody*, pp.94-104. المقطوعة الشعرية *strophe*، ترجمناها بالمقطوعة لكي نميزها من *stanza*، وسنثبت الكلمة الإنجليزية كلما وردت. أما معناها فيحدده كتاب (*Practical English Prosody*, p.161) بأنها أحد مقاطع الأود *Ode*، وهي كلمة إغريقية تعني حرفياً تحول (*turn*). وتستخدم ليُقصد بها أي مقطع شعري يتكوّن من أبيات مختلفة الطول وقافية غير متماثلة على الأرجح، (انظر أيضا p. 49). المترجمان

تتموضع هذه الأنظمة الثلاثة أحدها داخل الآخر، وتجعل السونيتة بنية (مغلقة)، ولكن هذه الأنظمة تتواجد مع نظام رابع يجعل من القصيدة بنية مفتوحة النهاية تتطور دينامياً من البيت الأول إلى البيت الأخير: أى أن ثمة سداسيتين متساويتين (1.1 - 6 و 9 - 14) يفصل بينهما بيتان مزدوجان *distich*. ومن هذه البنى الأربع، فإن هذه البنية الأخيرة هي البنية الأكثر اختلافاً مع المقطع ومع مبنى القافية، وهي التي تحدد السونيتة كنوع أدبي. يقدم البيتان الشاذان سمات لا تظهر في أى موضع آخر، بمقابل خلفية من السمات التي تظهر في مكان آخر من القصيدة، وبعض هذه السمات يتصل بسمات البيتين المزدوجين من خلال المطابقة [أى ما يفيد نقيض المعنى]، " فكل زمرة من الفاعل والفعل تكون بصيغة الجمع باستثناء *L'Erèbe les eût pris* (من البيت 7) بمقابل القاعدة المتبعة خلال القصيدة: أى الجنس الاستهلاكي للكلمتين *fenèbres* من البيت 7، والكلمة *fierté* من البيت 8، إلخ...). وهنا يعدّ ياكوبسون وليفى شتراوس هذين البيتين بمثابة تحول: فالسداسية المفترضة تصف، بشكل موضوعي، الحالة الحقيقية للعالم الواقعي، والمقولتان الإنسانيان المتقابلتان، المقولة الحسية والمقولة العقلية، تتواعمان من خلال تماهيهما بالحيوان الذي يكتسب ميزات متضادة تماماً لكلا النوعين من البشر (أى ذلك الذي يتسم بالجانب الحسي والآخر الذي يتسم بالجانب العقلي)، وفي الحقيقة تتكشف هذه الميزات عن حبّ القطط للصمت والظلام؛ وهو نزوع يعرضها للإغراء. فجهنم *Erebus* تهدد بتقييدها بطبيعتها الحيوانية من خلال ترويضها، ونحن نبتهج إذ نرى جهنم تخفق في ذلك. وينبغي ألا يُنظر إلى هذه الواقعة (الأبيزود *episode*) \* التي يعبر عنها بموجب التوازي - كونها مطابقة أخرى، بل بوصفها " التماثل الوحيد المرفوض " .

ومع ذلك، فإن لهذا الرفض أثره الإيجابي، فثمة مماثل لأبى الهول يمكن أن يحلّ محله. إن أبا الهول - ذا الرأس البشري والجسد الحيواني - يؤسّر التماهي القائم بين

\* للواقعة [الأبيزود] *episode* : واقعة أو حادثة عرضية في سياق السرد القصصي أو الشعري قد تتصل أحياناً بالحبكة أو قد تكون استطرادية. (معجم المصطلحات الأدبية، إعداد: إبراهيم فتحي)، وكذلك أنظر: (معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة) المترجمان

القطط الحقيقية والناس. وكذلك فإن استغراق المسوخ الساكن في أحلام اليقظة وسكون القطط المقيم (وهذان شيئان يميزان الأصناف البشرية حين يرمزان لها) يكونان مترادفين، وإن الطريقة التي تقلد بها القطط أبا الهول إنما هو تماثل جديد يتم التصريح به ، في وقت واحد، على المستوى القواعدي - ففي السرد يكون التعبير *en songeant* من البيت 9 هو الذي يبدو شبيهاً بالتعبير *sphinx allongés* من البيت 10 - وعلى المستوى المورفولوجي - فالكلمتان *allongés* و *songeant* هما اسما الفاعل الوحيدان في النص - وعلى المستوى الصوتي يتصل الفعلان من خلال الجنس *paronomasia*. وتُكرس السداسية لتعميق سر هذه الأعجوبة من القطط. فالثلاثية الأولى ما تزال تعزز الغموض، إذ من الصعوبة أن نقرر ما إذا كانت القطط وأبو الهول مرتبطة فقط لتمجيد صورة القطط بشكل فني، أو إذا ما كان لدينا هنا وصف لتشابه فعلي، أي وجود رباط عرقى بين أبي الهول المنزلي والقط الصحراوي. وعلى أية حال، فإن عملية استبدال أعضاء جسد القط، في الثلاثية الثانية، عوضاً عن القط ككل، إنما هي عملية تبدد الحيوان في حبيبات مادية، والتماهي النهائي يجمع تلك الحبيبات بذرات رمل الصحراء ليحولها إلى نجوم: لقد تمّ، إذن، انصهار القطط بالكون. لا يقصى تمجيد اللانهائية البنية الدائرية من النص. فالمؤلفان يعتقدان بأن هناك توازياً بين الثلاثية الثانية والبيت الأول، إذ يُنظر إلى الأسطورة على أنها تنوع على مقياس تدرّجى كلى للوحدة " التضييقية " والانكفاء نحو الداخل عندما يطوى العاشق عشيقته بين يديه، وللوحدة التوسيعية والتوجّه نحو الخارج عندما يأخذ الباحث الكون في قبضته، وعلى نحو شبيه بذلك، فإن القطط إما أن تستبطن الكون (أي تجعله جزءاً منها)، أو أن تبسط نفسها إلى ما وراء حدود الزمان والمكان.

من كل ما تقدم يمكن أن نحدد النتيجة الآتية على الأقل: إن هذه البنى المؤتلفة والمتتامة تبادلياً تتفاعل في ما بينها بطريقة فريدة. فالقصيدية مثل عالم صغير له نظامه الخاص من الإحالات والتناظرات. ونحن لدينا بيئة مقنعة تماماً على تسلسل استثنائي من التطابقات التي توحد أجزاء الكلام معاً.



## لا جدوى القواعد

ولكن ليس ثمة معرفة أكيدة بالنظام الذى يسهم - من بين أنظمة التطابقات هذه - فى شعرية النص، وهناك الكثير مما يمكن قوله عن تلك الأنظمة التى لاتسهم فى شعرية النص.

إن التقسيمات المقترحة فى أعلاه تفسّر قدراً كبيراً من التوتر الحاصل بين القوافى المتماثلة وغير المتماثلة، وبين تنظيمات القواعد التى يستند إليها تركيب السونيتة. والتقسيم الأول يكون بمنأى عن النقد، وكذلك التقسيم الثانى فهو معدّ بصورة جيدة مادام مرتكزاً على تمفصل (أى الحد الفاصل بين الثمانية والسادسية) يطابق تغييراً حاداً جداً يساعد على قيام التقسيم الرابع. أما التقسيمان الثالث والرابع، لاسيما الرابع، يستخدمان مكونات لا يمكن للقارئ أن يدركها، لذلك سوف تبقى تلك المكونات غريبة على البنية الشعرية، تلك البنية التى يفترض فيها التشديد على شكل الرسالة، وكما تجعل من ذلك الشكل شيئاً " مرئياً " إلى حد كبير، وخاضعاً إلى حد كبير.

إن التماثلات المقامة على أسس من التشابهات النحوية الخالصة سوف تبدو ملتبسة على نحو خاص، مثال ذلك التوازي المشار إليه بين عبارات الصلة للبيتين (4) و (11): وهذا الأخير يرسم، بصورة مجازية، " شكل رباعية متخيّلة، وتشاكل مزعوم بالرباعية الأولى ". وعلى الأغلب، قد يمكن تصوّر هذا إذا ما ظهرت العبارات قبالة سياق خالٍ أو منتظم لا أن تظهر فى سونيتة فعلية يقوم التغيير المستمر فيها بتكوين تضاد موسوم وضرورى من أجل خداع الإدراك الحسى، ويمكن لعلاقة قوية موجودة فى واحد من هذين البيتين أن تبطل هذا التوازي القائم من بيت إلى آخر. ويحدث هذا فى حالة التوازن الذى أُلحّ عليه ياكوبسون وليفى شتراوس بين *Qui comme eux sont frileux* من البيت (4)، و *Leurs reins féconds sont pleins* من البيت (12)، وهو توازن يحدث بسبب توازيهما النحوى وقوافيهما الداخلية. وفى سياق الاختلاف الذى

يرجح كفة التشابهات، تكون القافية الداخلية للكلمتين *science* من البيت (5) و *silence* من البيت (6) جلية، وكذلك مع *eux-frileux* من البيت (4)، لأن النبرات المتماثلة تقويها، بيد أن قراءة عادية للبيت (12) سيتعين عليها أن تأخذ بنظر الاعتبار الوحدة المحكمة للتعبير *leurs reins féconds* التي تتطلب وقفة *pause* بعد الكلمة *féconds* والوقف العادي يتلاشى تقريباً؛ لأن الكلمة *pleins* لا يمكن أن تنفصل عن الكلمة التي تليها *d'étincelles*؛ ذلك لأن الكلمة *pleins* انضوائية، وهي تلغى القافية عملياً. فلنفترض أننا نقرأ من دون اعتبار للمعنى أو القواعد: فإن القافية تنتعش، ولكن أى استجابة للقافية فى البيت (4) تبدو، مع ذلك، استجابة نظرية خاصة، ذلك لأن التعبير *comme eux sont frileux* متشاكل فقط مع التعبير *comme eux sédentaires*، وهو تعبير ليس حراً فى أن يرتبط بأى موضع آخر. فنظام القافية المهم - النظام الذى ينظم الإيقاع ويكشف المعنى - هو التجانس اللفظى القائم من وراء النبرة المتماثلة للتعبير *comme eux* المتكرر مرتين. أما قافية الكلمة *frileux* فإنها تغيير ثانوى فى النغمة: فهى "تتظاهر" بأن البيت ينتهى عند الوقف<sup>(٤)</sup>، وبالتالي تمنح الإيقاع بداية جديدة لتجعل من التكرار "غير المتوقع" شيئاً مدهشاً إلى أبعد حد ممكن، والحقيقة أن هذه الكلمة تتقافى مع التعبير *comme eux* لتشدّد على الكلمة *sédentaires* من خلال التضاد - والتعبير *comme eux* الثانى يؤدى بالإحساس بالتوازن - ذلك الإحساس الكامن فى لاشعور القارئ - إلى توقع قافية ثانية، ولكنّ هذا التوقع يُحبط بصورة جميلة. وعلى أية حال، لقد وجدنا توازياً - بيد أن التوازى الضئيل يخسر النزاع - وهذا يكفى لجعل تجمع التشاكل أداة غير جدير بالثقة. والتشابهات الممتدة على مستوى واحد ليست دليلاً على التطابق: فثمة توازٍ ملحوظ بين الرباعية الأولى والثلاثية الثانية يقوم على تماثل الفاعلين *Les amoureux fervents, Les savants austères* من البيت (1) / *des parcelles d'or, un sable fin* من البيت (13)، وفعل مع ظرف يتقافى معه *Etoilent vaguement* من البيت (14) / *Aiment également* من البيت (2)،

(٤) إن هذا الدور البيروى للقطع تمّ تدعيمه وثائقياً: وقد أدان ماليرب *Malherbe* القوافي الداخلية لأنها تُحدث

هذه التأثيرات بالضبط.

ومفعول به للنعته - الاسم *Les chats puissants et doux* من البيت (3) *Leurs pru/nelles mystiques* من البيت (14) في متواليه متماثلة. بيد أنني لأفهم كيف يتسنى لمتغيرين، في بنية نظم معين، أن يكونا متماثلين إذا كانت مواقع مكوناتهما غير متشاكلة: فالوزن يضيفى الدلالة على المكان الذى تشغله الجملة. وإن علاقة المفعول به بالفعل فى البيت (14) هى ليست نفسها كما فى الرباعية الأولى، مادامت الرباعية تفصلهما من خلال المعترضات *parenthèses* والتضمين *enjambement*، فى أن الثلاثية توحدهما. ولذلك ثمة اختلاف حتمى فى التوكيد، وثمة تغير فى المواقع المتعاقبة داخل البيت. وعلاوة على ذلك، فإن توازن الفاعلين منحرف تماماً: فالمكونات متماثلة، ونحن نستطيع أن نصل التعبير *amoureux fervents* من البيت (1) عمودياً بالتعبير *parcelles d'or* من البيت (13)، أو نصله بشكل مائل بالتعبير *sable fin* من البيت (11)، بيد أن الأنظمة التى تدخل فيها هذه التعبيرات ليست متشابهة؛ ذلك أن علاقة التعبير *sable fin* من البيت (1) بالتعبير *parcelles d'or* من البيت (11) هى ليست نفس العلاقة التى تتخذها الكلمة *savants* من البيت (1) بالكلمة *amoureux* من البيت (1). فهاتان الكلمتان الأخيرتان هما كلمتان متعادلتان ومتقابلتان، وإن تجاورهما يعبر عن تناقضهما الكامل، ولكن تجاور الكلمتين *parcels* و *sable* يكرر المعنى نفسه مرتين فقط، ويدلّ التعبير *Ainsi que* على علاقة استعارية، وقد يكون للكلمتين *Ainsi que* و *et* نفس الوظيفة الفعلية فى اللغة، وقد تصنّفان على نحو مشابه، ولكن هذا لا يحدث، فهما هنا ليستا مترادفتين ولا متطابقتين (أى متناقضتين) والتوازي الذى توحى به القواعد يظل توازياً فعلياً؛ لأنه لا يوجد فيه تشاكل لا من حيث الوزن ولا من حيث النظام الدلالى.

ليس ثمة تقطيع تخضع له القصيدة يمكن أن يُقدم، بحيادية، الوحدات التى هى جزء من البنية الشعرية للقصيدة، والوحدات المحايدة التى هى ليست جزءاً من البنية الشعرية. إن نقطة ضعف المنهج تكمن، حقيقة، فى المقولات المستخدمة. وهناك مثال يفضح ذلك؛ إذ إن ياكوبسون وليفى شتراوس يفهمان، بصورة حرفية، المعنى التقنى للجانب الأنتوى كما هو مستخدم فى العروض والقواعد، ويحملان المقولات الأنتوية

الشكلية قيماً جمالية، بل وقيماً أخلاقية أيضاً. فهما يحاولان البرهنة على وجود لبسٍ جنسى *sexual* فى القصيدة، أى وجود موتيف الخثوى، ويجدان بيّنة على ذلك فى "الاختيار المتناقض ظاهرياً للأسماء الأنثوية كقوافٍ ذكورية". حقا إن جنس *gender* (من حيث الذكر والمؤنث) الأسماء الفرنسية يوجّه التدايعيات التى تثيرها تلك الأسماء: فهذا النوع من التأثير يمكن تصوّره مع الكلمات التى تعيّن موضوعات عينية أو حتى مفاهيم مجردة بقدر ما يمكن أن تُخلع عليها صفة بشرية، أو يمكن تُشخص مثل الكلمة *volupté* الشهوة من البيت (5) التى هى أكثر أنوثة من الكلمة *plaisir* اللذة. ولا يكاد يصحّ هذا، على أية حال، فى حالة المصطلحية التقنية الخالصة، إذ إن الكلمة المذكورة تعنى الكلمة "المنتھية بمقطع منبور تماما"، والكلمة المؤنثة تعنى الكلمة "المنتھية بمقطع غير منبور" (لاسيما عندما لا تكون بالمرء حاجة لأن يعى تلك المواضع من أجل أن يدرك حسياً تغيّراً معيناً). ومن خلال توسيع هذا إلى أقصى مداه، قد نكتشف حالات تستحضر فيها القافية المؤنثة بعض هذه التدايعيات؛ لأنها تتطابق مع نهاية الجنس الأنثوى المميزة، ولا تتطابق، على الإطلاق، مع القوافى المذكورة التى لا تقدم أى اتفاق مشابه. والمتخصصون، فقط، سوف يفكرون فى ذلك (وقد فكروا فيه فعلا)، وإن عقلنة لسانية واصفةً *metalinguistic* لهذا النوع سوف تبيّن كم هو سهل لحذر المحلّل أن ينزلق إلى الإيمان بالقيمة التفسيرية الجوهرية للمصطلحات الوصفية الخالصة.

ويفترض ياكوبسون وليفى شتراوس، بوضوح، أن تحديد المقولات المستخدمة لجمع المعطيات هو تحديد سارى المفعول أيضاً بخصوص تفسير وظائف تلك المقولات فى البنية الشعرية، إذ تستلزم المتقابلات اللسانية، مثلاً، اختلافات أسلوبية بشكل ألى. لقد توضّح أن دور الفونيمات الرخيمة *liquid phonemes* فى نسيج السونية الصوتية هو دور دالّ: فالرباعية الثانية تتميز، على نحو مؤكد، بتنوّعات يمكن رصدها مادام هذا المقطع الشعرى تتحول فيه الهيمنة الصوتية من الصوائت الأنفية *nasal vowels* (وهى ثلاثة فقط) إلى الصوامت الرخيمة *liquid consonants* (وهى أربعة وعشرون)، والتنوّعات الحادة لا يمكن إضعاف تأثيرها. وعلى أية حال، ثمة تقابل لسانى بين ( / )

و ( r )، ويوسم هذا التقابل في اللغة الفرنسية على نحو خاص، يُستثمر في الشعر غالباً بطريقة تنسجم مع الطبيعة الصوتية للسّمات المتقابلة. إن ارتداداً طفيفاً لـ ( r ) قبل ( l ) في الثلاثيتين يُؤوّل " كتلازم بليغ للمرور من المكر التجريبي إلى تغييرات مظهره الأسطورية ". ولكن ما من أحد على الأرجح يعتقد بوجود أية دلالة لاختلاف ما - بقدر ما هو غير مدرك حسياً - كذلك الذي بين أربع عشرة مرة من ( l ) وإحدى عشرة مرة من ( r ) ، لاسيما عندما تبدأ الثلاثية الثانية - التي يتمتع بها ال ( l ) بأغلبية اثنين - باجتماع الكلمتين *Leurs reins* وهو اجتماع سوف يلفت النظر والسمع بأسرع مما يفعله تباين يتم تخفيفه عبر توزيعه على الأبيات. وإذا بحثنا عن التغيرات الحادة فقط، فإن التناقص في عدد الأصوات الرخيمة من الرباعية الثانية إلى الثلاثية الأولى يؤثر في كلا الصوتين المتعارضين على حد سواء، فالصوت ( l ) يتغلب بنقطة واحدة، وإن النصر الساحق للصوت ( l ) على الصوت ( r ) - وهو ثلاثة بمقابل لاشيء - يحدث في البيت الخامس قبل تغيير المظهر، وفي الرباعية الثانية - التي هي المكان الوحيد الذي يمكن أن توجد فيه التنوعات الدقيقة - تمضي الأصوات الرخيمة مجتمعة معاً في المقطع الشعري برمته، مبتهجة بقوتها غاية الابتهاج. ومادامت الأصوات الرخيمة كونها زمرة تتكشف عن كونها ذات دلالة، فإن المؤلفين يفترضان أن كل سمة لسانية أساسية في الزمرة ينبغي أن تكون دالة أيضاً. وفي الحقيقة فإن الأمر ليس كذلك: فالأصوات الرخيمة دالة كونها زمرة فقط، أما مقابلاتها - ضمن الزمرة - رغم أنها تتحقق وتلعب دورها في البنية اللسانية، إلا أنها لا تتحقق أسلوبياً.

وعلى العكس من ذلك، يمكن للمقولات التحليلية المطبقة أن تضع، على نحو منسجم، ظواهر تختلف إحداها عن الأخرى، كلية، في البنية الشعرية تحت صنف واحد. والحالة البارزة، هنا، هي حالة صيغة الجمع. فياكوبسون وليفي شتراوس يلاحظان، بحق ، الورود الواسع لهذه الصيغة وتحققها مع عناصر مهمة. ومادامت كل مقولة قواعدية مفردة يمكن أن تطبق على كل بيت من القصيدة، فإنهما ينظران إلى صيغة الجمع كمفتاح لفهم السونية، وهما يقتبسان رأياً للشاعر يبدو أنه يعطى معنى رمزياً لصيغة الجمع: فالتعدد والوحدة مصطلحان متساويان وقابلان على التحوّل من

قَبِلَ الشاعر الفذ والخصب. وهما ينظران إلى هذه " القابلية على التحول " المتبادلة كونها مرمزة في الكلمة *solitudes* من البيت (10)، إذ إن كلمة *solitude* نفسها والتعدد الذي يمثله المورفيم (s-) ينعمان بالتلازم. وتذكّر هذه المجادلة بخاطهما الأنوثة (*femaleness*) كصفة يمكن أن تُحمل على غير الجنس المؤنث) بالجنس المؤنث *feminine gender*، ويبدو أنهما يفترضان أن هناك، دائماً، علاقة أساسية بين التعددية الفعلية (وما ترمز إليه في نظر بودلير) ومورفيمات التعدد. وغنى عن القول إن هناك استثناءات كثيرة لهذه القاعدة العامة، والأكثر من ذلك إن واحدة منها تحدث هنا بشكل واضح: فالكلمة *ténèbres* من البيت (6)، هي جمع متواضع عليه وخالٍ من المعنى؛ فلنتجاوزها، ولنتجاوز أيضاً الكلمة المرافقة لها في القافية *funèbres* من البيت (7). ومن المحتمل إننا سوف نهمل كل الجموع الوصفية مادامت من إملاء الطبيعة وليست من اختيار الشاعر: فكلمة *mystiques* من البيت (14) سوف تتم إزالتها، فللقط حذقتان، والشئ نفسه يسرى على الكلمة *reins* من البيت (12). ونحن نستطيع أن نبقي على القطط ونظائرها البشرية: فالمفردات التي تتخذ صيغة جمعية يمكن أن تتيح إمكانية تكوين مجموعات، فربما يكون لصيغة الجمع معنى. بيد أن الكلمة *solitudes* من البيت (10) - وهي ذريعة هذه الغزوة الفلسفية - سوف تفقد فاعلية صيغة جمعها: إنها ليست مفارقة ظاهرية على الإطلاق، إنها مجرد لغو بلاغي أو رومس، إذ تعنى *solitudo* الصحراء، فهي صيغة جمع توكيدي ناشيء عن اللغة اللاتينية. وربما يطبق الاقتباس السابق من بودلير في مكان آخر، ولكن ليس هنا بالتأكيد، فليس ثمة تأويل للسونيتة يمكن أن يُستمد منه. لذلك، يمكننا فهم الخطأ الذي اقترفه المؤلفان. ففي بحثهما عن بنية لصيغة الجمع، احتاجا لعامل موحد. والنص لا يقدم أية إشارة إلى أن المعطيات يمكن أن توصل مع بعضها البعض، ومع ذلك فإن الطابع المشترك لهذه المعطيات اقتضى وصلها على هذا النحو. لقد توجب على المؤلفين - في مواجهة هذا المأزق - أن يتشبّثا، بسرور، بالتوافق بين كلمة *solitudes* وقول بودلير المأثور: لقد وقر هاجس الشاعر العقلي الشئ المطلوب. وفي ما يتعلق بكل أشكال صيغ الجمع التي لم تصنف تحت صنف واحد، لم يكن ثمة اضطرار - مهما كلف الأمر - إلى إيجاد قيمة

مماثلة لكل شكل من أشكال صيغة الجمع.

ولكن من بين تلك المعطيات المحشورة معاً، بسبب تشابهها المورفولوجي، ثمة مجموعة من صيغ الجمع أُهملت من الأخرى بسبب توزيعها: أى قوافي صيغ الجمع المؤنث. فهذه تشكل بنية أسلوبية لأن نهاياتها (أى المورفيم -s) تجعل من القافية لافتة للنظر من خلال تزايد عدد مكوناتها المتكررة. ففي الكمتين *austères* من البيت (1)، و *sédentaires* من البيت (4)، مثلاً، يقوَّى المورفيم (-s) من التشابه البصرى وتوازن تقلبات التهجي التى تفسد النغمية إن الطريقة التى يرتبط بها المورفيم (-s) بنظام القافية ويعمل فيه، ليست لها علاقة بعملها المتزامن فى تقابل صيغة المفرد/الجمع، إذ يكون لها، هنا، معنى، ويكون عملها فى القافية كإثارة للانتباه فقط. فعلاقات القافية (-s) المتبادلة ضمن نظام القافية المتواضع عليه هى التى تمنحها الدلالة. وتقتضى المواضعة الشعرية، أولاً، وجوب قيام قوافي السونيتة بتشكيل نموذج ثابت يتناوب مع القوافي المؤنثة والمذكورة، ثانياً: إن هذا التناوب الثابت يجب أن يوحد مع متغيرات الصوت ضمن كل سلسلة من سلاسل التناوب. أما التنفيذ البصرى والسمعى للمتغير فتتم تقويته دائماً، وهو يفرض الانتباه دائماً؛ وبذلك يضيف الفردية، بكل قوة، على كل مقطع شعري، ويعتمد هذا على خيال الشاعر الخلاق تماماً. وبمقابل ذلك، فإن تنفيذ الثابت يحدده، بصورة اعتيادية، التناوب الذكورى/الأنثوى الإلزامى. ومن خلال إضافة المورفيم (-s) على المورفيم (-e)، يضيف بودلير طابعاً تشخيصياً، إذا جاز التعبير، على ما كان ذا حركة ذاتية، ويعيد التوكيد على التقابل من أجل لفت النظر. وهناك عنصر ثانٍ ثابت فى نظام القصيدة ككل يعطى وزناً كبيراً للعامل الموحد فى القوافي الذى يوازى، على نحو فعال، الميول المندفعة بعيداً عن المركز فى كل مقطع شعري ليشكل وحدة مستقلة. وكل بيت يتأثر بهذه الإضافة يُعدُّ ليبدو أطول، والحقيقة أن هذا البيت الذى ينهى السونيتة يساهم فى وحدتها من خلال التأكيد على المفردة النهائية، ومن ثم على وعى القارئ بانسجام نهائى، ومادامت الكلمة المؤكدة بهذه الطريقة هى كلمة *mys-tiques* من البيت (14)، فإن التأليف بين المعنى والتشديد البصرى - وهذه مرافقة

مبهجة - يجعل من نهاية القصيدة نقطة انطلاق لحلم يقظة ودهشة. ويشير ياكوبسون وليفي شتراوس إلى أن القافية المؤنثة تتحقق شفهاً - على الرغم من الاختفاء الكلي للمقطع ذي النهاية غير المنبورة في النطق الحديث - من خلال وجود صامت يُلفظ مباشرة بعد صائت في المقطع المتقافى، وفي الحقيقة يلاحظ كل منهما أن هذا يتوافق مع مورفيمات صيغة الجمع، إلا أنهما ينظران إلى صيغة الجمع كونها توازياً للصامت الواقع بعد الصائت، أى أنها تقوى كل زوج قافوى على نحو منفصل مادام ذلك الصامت يغير، ومن ثم يبنى، المقطع الشعري الذى يحدث فيه فقط  $(r, br, d, k)$ . وفي الحقيقة، إن الثابت  $(s-)$  يخلق إطاراً يشدُّ السونيتة برمتها. إن هذه البنية لن يتم فحصها ما لم يكن المصطلح المنتخب يغطي، أيضاً، أشكالاً متطابقة قواعدياً، ولكنها غريبة أسلوبياً عن القوافى  $(s-)$ : *amoureux* من البيت (1)، و *doux* من البيت (2)، و *s phinx* من البيت (10)، فقوافى هذه الكلمات لن تحجب، إضافة إلى ذلك، فاعلية النهاية  $(s-)$ ؛ فالتماثل القواعدى لن يساوى بالتماثل الأسلوبى.

ينبغى ألا يُفسر ما قلته على أنه رفض لمبدأ التماثل: أى التشابه فى التعارض، والتعارض فى التشابه، اللذان يظهران على كل المستويات. ولكن يبدو جلياً أن أهمية هذا المبدأ لا يمكن أن يكشف عنها استخدام المصطلحية القواعدية، أو أى إطار قبلى متصور سلفاً. لقد اختار ياكوبسون وحدات القواعد لتكوين هذا التفسير وتفسيرات أخرى كثيرة، لأن القواعد هى الهندسة الطبيعية للغة، تلك الهندسة التى تركب الأنظمة المجردة والعلائقية على المضامين العينية والمعجمية: ومن هنا فإن القواعد تزود المحلل بوحدات بنوية جاهزة. وفى الحقيقة، فإن كل أجزاء الكلام قد تعمل فى ظل التوازي والتضادات، وإن أهمية الضمائر - التى أهملها محللو الأسلوب طويلاً، والضمائر هى، بالضبط، الوحدات العلائقية النموذجية - تظهر بوضوح فى التقسيم الأول للقصيدة. ويبدو أن ياكوبسون يعتقد بأن أى تكرار وتضاد لمفهوم قواعدى يجعل منه وسيلة شعرية، فعلاقات الوزن المتبادلة كالفئات الصرفية والبناء النحوى تحقق البنية وتخلق

(٥) Roman Jakobson, "Poetry of Grammar of Paetry" (in Russian), *poetics, Poetyka* (Warsaw, 1961). pp. 398 ff. See especially pp. 403 and 408-9.



التأثير الشعري<sup>(٥)</sup> . ولا ريب في حدوث التحقق اللساني، ولكن يبقى السؤال هو: هل تكون التحققات اللسانية والشعرية موجودة معاً؟

لقد أعاد الناقدان بناء السونيّة في " قصيدة فائقة *superpoem* "، بحيث يتعذر على القارئ العادي بلوغها، ومع ذلك، لا تفسر البنى الموصوفة مايؤسس التماس المباشر بين الشعر والقارئ. إذ ليس ثمة محلل قواعدى لقصيدة ما بمقدوره أن يعطينا أكثر من قواعد القصيدة.

### القصيدة بوصفها استجابة

إن الباحث الأدبي، لاسيما إذا كان من نوى التوجّه الإنساني، يفترض دائما أن القواعد أخفقت في مهمتها؛ لأنها لم تكن مكتملة، فالنماذج الضيقة والصارمة ذات الطابع الهندسى لا تستطيع إطلاقا الإمساك بالشىء الدقيق والمتعذر تحديده الذى يفترض أن الشعر يتألف منه. وفى الحقيقة، إن العكس هو الصحيح: فاللسانى يرى المعطيات كلها، وذلك بالضبط هو السبب الذى جعله ميالاً - لاسيما فى زمن ما بعد البنيوية - فى أن يعرف القول الشعري بأنه قول شاذ، وأنه لغة فضلا عن شىءٍ آخر. إن المفهوم الكلى للبنية هو، بطبيعة الحال، أن تكون الأجزاء الموجودة فى داخل جسد النص مرتبطة معاً، وأن تكون المكونات المحايدة أسلوبياً والمكونات الفعالة ذات علاقة متبادلة فى ما بينها بالطريقة نفسها التى تكون فيها أقطاب تقابل ما - الموسومة منها وغير الموسومة - ذات علاقة متبادلة فى ما بينها. وحلّنا الوحيد هو رصد المعطيات وإعادة تنظيمها من زاوية مختلفة. وسوف يوفر لنا تأمل مناسب فى طبيعة الظاهرة الشعرية معالجة مواتية ومطلوبة.

بادئ ذى بدء، ليست الظاهرة الشعرية، كونها ظاهرة لسانية، مجرد الرسالة ولا القصيدة فقط، بل هى فعل التواصل بأسره. ومع ذلك، فإنه فعل خاص جداً، لأن المتكلم

- أى الشاعر - ليس حاضراً، وأى محاولة للتذكير به لا يحدث عنها سوى تداخل؛ لأن ما نعرفه عنه إنما نعرفه من خلال التاريخ، وهى معرفة خارجية على الرسالة، أو أننا نكتشف هذه المعرفة من خلال عقلنة الرسالة وتشويهها. والرسالة والمخاطب - أى القارئ - هما فى الحقيقة العاملان الوحيدان اللذان يتضمنهما هذا التواصل، ويُعدُّ حضورهما ضرورياً. أما ما يتعلق بالعوامل الأخرى - اللغة (الشفرة)، والسياق غير اللفظي، والوسائل الأخرى الكفيلة بفتح قناة التواصل - فتكون بالشكل الآتى: تُنتخب اللغة المناسبة للمرجع من الرسالة، والسياق يُعاد تكوينه من الرسالة، والاتصال المباشر تؤمّنه السيطرة التى تفرضها الرسالة على انتباه القارئ، ويعتمد هذا الاتصال على درجة تلك السيطرة. إن هذه المهمات الخاصة، وجماليات الشعر، تتطلب من الرسالة سمات مطابقة لتلك الوظائف. والخاصية التى تشترك فيها هذه الوسائل هى أن تكون مصممة لانتزاع الاستجابات من القارئ، على الرغم مما يصيب انتباهه من تشتت، وعلى الرغم من تطور الشفرة، وعلى الرغم من التغيرات التى تطرأ على الشكل الجمالى.

لامناس، إذن، من أن يتأسس التقطيع الضرورى للقصيدة على هذه الاستجابات: فهى التى تعين موقع الوسائل فى المتوالية اللفظية، تلك الوسائل التى تثير هذه الاستجابات. ومادام النقد الأدبى يرمى إلى تكوين هذه الاستجابات وتحسينها، فإننا نبدو فى حلقة مفرغة. وعلى أية حال، فإن الشئ الظاهر الوحيد مما يكتنف الاستجابة من غموض هو مضمونها، أى التأويل الذاتى لتلك الاستجابة الذى يعتمد على عناصر خارجة عن فعل التواصل. والاستجابة نفسها تشهد، موضوعياً، على واقعية اتصال مباشر. وبناء على ذلك، ثمة تدبيران وقائمان يتعين أن يُؤخذاً بنظر الاعتبار:

1) خلو الاستجابة من مضمونها، وبذلك يمكننى استخدام جميع أشكال ردود الفعل بإزاء النص، كالأستجابات الموجّهة حسب خصوصية القارئ (تكون هذه الاستجابات إيجابية أو سلبية طبقاً لثقافة القارئ وعصره وقيمه الجمالية وشخصيته)، وكالأستجابات الموجّهة لغاية معينة (أستجابات القارئ ذى التوجّه اللادبى، التى قد تُستخدم كوثيقة تاريخية لأغراض التحليل اللسانى وما إلى ذلك: إن قارئاً كهذا سوف

يعقلن استجاباته لتنسجم مع أغراض اهتمامه ومصطلحيته التقنية).

(2) مضاعفة الاستجابة للاحتراس دون التداخل المادى بالاتصال المباشر، مثل تسخير القارئ للغة أو تطويرها منذ أن تُشفر القصيدة.

لاشك في أن وسيلة التحليل هذه - أى " القارئ الفائق " - تشوهُ فعل التواصل قيد الدراسة: فهي تكشف، ببساطة، عن أن ذلك الفعل أكثر شمولية من خلال تنفيذه مرة بعد أخرى. فهي ذات فائدة هائلة في التعقب الدقيق لعملية القراءة العادية، وفي إدراك القصيدة كما يملئها شكلها اللغوي على امتداد الجملة مبتدئين من البداية (في حين أن نقاداً آخرين يستعملون النهاية للتعليق على البداية، وبذلك يحطمون عملية الترقب، أو أن آخرين يستعملون الرسوم البيانية التي تقيّد توازن نظام القصيدة الطبيعي: أى التقسيم شبه التقاطعى لتحليل ياكوبسون وليفى شتراوس، أو مايسميانه التطابقات المائلة والعمودية)، وأخيراً، فإن لهذه الوسيلة فائدة في عرض البنى المهمة، والبنى المهمة فقط. إن قارئى الفائق) أى القارئ حسب مفهوم ريفاتير) لقصيدة القط يتألف من بودلير إلى حد ما (أى تصحيحه للبيت الثامن، وإدراجه السونيتة في مجموعته الشعرية)، وغوتيه *Gautier* (شرحها الطويل للسونيتة في المقدمة التي كتبها للطبعة الثالثة من ديوان أزهار الشر)، ولافورغ *Laforge* (بضعة تأثيرات من السونيتة في ديوانه تنهد الأرض *Sanglot de la Terre* في قصيدة " الليلة الأولى *La Première Nuit* "، وترجمات دبليو. فاوولى، و ف. ل. فريدمان، و ف. ديوك، ونقاد آخرين كثيرين بقدر ما أستطيع أن أجد، وأكثرهم أهمية أولئك الذين لا يكون لانتقائهم لبيت معين من السونيتة أدنى علاقة بالسونيتة، وياكوبسون وليفى شتراوس في تلك النقاط التي ينحرفان فيها عن منهجهما (عندما يكونان مؤمنين بأن تحليلهما يقطع كل شئ حتى لو تم ذلك بوساطة اليد، وبذلك يسيئان الفهم)، وقاموس لاروس للقرن التاسع عشر في مقدماته التي تقتبس السونيتة، والباحثون بمن فيهم طلبتي وآخرون ألقاهم قدرهم في طريقي .

إن كل نقطة في النص تعيق القارئ الفائق تعدد، اختبارياً، مكوناً للبنية الشعرية. والتجربة التي تدل على تلك الوحدات أشار إليها دائماً عدد من المخبرين الذين يقدمون،

عادة، تسويغات عقلية مختلفة. وتتكون هذه الوحدات من العناصر المعجمية للجملة التي ترتبط فيما بينها بعلاقة من خلال خصائصها المتعارضة. وتظهر، أيضاً، مرتبطة إحداها بالأخرى من خلال علاقات التقابل. والتعارضات التي تخلقها هذه الوحدات هي التي تفرض هذه الوحدات على انتباه القارئ؛ وتنشأ هذه التعارضات من عدم القابلية على التنبؤ بها ضمن النص، ويكون عدم القابلية على التنبؤ ممكناً من خلال حقيقة أن في كل نقطة من جملة معينة تقوم التقييدات المعجمية المحددة - من أجل اختيار الكلمة القادمة - بإتاحة حد معين للقابلية على التنبؤ. وتزداد هذه القابلية بازدياد عدد المستويات المتضمنة عدد التقييدات، وتحدث هذه القابلية مع أي نوع من أنواع التكرار، كالتوازي بعامة، والوزن بخاصة، وحيثما تزداد القابلية على التنبؤ يزداد تأثير عنصر لا يمكن التنبؤ به\* .

وعلى أية حال، فإن أهمية الكلمتين *frileux* من البيت (4) و *sédentaires* من البيت (4) تعطى، وعبر استرجاع للأحداث، توجّهاً جديداً للرباعية. فالتماثل المتكرر بين *comme eux...comme eux* يقيم، بقوة، الدليل على الوحدة الذاتية بين القطط ونظائرها البشرية. وربما توقّعنا، في هذا التعبير البالغ، صفات تنسجم مع تلك التي سبقت، فجميعها مدحية، بل وربما توقّعنا إلماعة بالغة الذروة إلى خاصيات معينة رائعة يشترك فيها كلا الطرفين. ونحن نحصل، عوضاً عن ذلك، على اعتدال لـ *sé- frileux dentaires*، أي هبوطاً هزلياً، وكل هذه الصفات مثيرة للحنق؛ لأنها صحيحة من جميع النواحي كما، في الصفات السابقة، رغم أنها تدمر الصورة *image* التي قد تكونت. فالصفة *frileux* عنيدة وصعبة الإرضاء، وقد استخدمها بودلير على نحو مؤثر في صورة ذاتية ساخرة في قصيدته الهجائية " *Spleen 1* "، إذ يقول: شبح مبراد

، في ملاحظة لحررة الكتاب، تقول جين تومبكنز هنا: يستخدم ريفاتير، في التحليل المطول والمفصل الذي يلي ذلك، ( وهو جزء تحذفه تومبكنز. المترجمان ) - ضمير المتكلمين ، والشخص الغائب المفرد (القارئ)، وتركيبات لاشخصية مثل (من الواضح الآن إنه ( *it is now clear that* ) ) ، لكي يشير الى ردود أفعال القارئ - وهو القارئ الفائق كما يمكن افتراضه - الذي ينتقل في القصيدة من بيت إلى آخر. ولكي نقدم فهماً للمنهج ونكهة للتحليل، أقتبس هنا مقطعاً نموذجياً .

*d'un fantôme frileux*. والصفة *sédentaire* تستحضر صورة المصاب بالإمساك، والمسترخى فى البيت، وهذه الصورة مثال للبرجوازية الطفيلية. والقارئ تستحوذ عليه هذه المفاجأة، ولكن الرباعية كلها تكون فى ذهنه، وهكذا فإن التعبير زهو البيوت *orgueil de la maison* من البيت (3) ما يزال يبدو إطنائياً، وربما مع لمسة طفيفة من السخرية فى الكلمة *maison*، التى تضيق عالم الشهرة، ومجال المجد، بنفس الطريقة التى يفصل فيها ثعلب لافونتتين *La Fontain* مداهناته على مقاس الغراب عندما يُتوجه عنقاء للغابات، ولكنه يستبقى على وكر الطائر الخالد فى متناول اليد. وعلى نحو شبيه بذلك، ربما يبدو التعبير مرحلة النضج *mûre saison* من البيت (2) - وهو بديل شعري، ومتواضع عليه، للتعبير سن النضج *l'age mûr*، كنغمة كئيبة جداً، فى حين أنه من دون الالتواء الموجود فى البيت (4) كان التعبير الزخرف المتوقع ضرورياً لتجميل الواقع اليومي. والباحثون - فى سياق العشاق *amoureux* وعلى مستواهم - هم فى خطر فقدان وقارهم: فسيماؤهم الزهدية لم تعد تؤثر فينا، ونحن نراهم، الآن، أجساداً بيتية تتحسس البرد. والعشاق، ليسوا مثل المحبين *amants*، فهم لا يُقيدون بسياقات جدية أو مأساوية: فالموجة الصادمة من البيت (4) تحطم الترادف مع المحبين، وتحقق التضمينات الانتقاصية أو التعاطفية (التى تحسس بالتفوق) إن قواميس القرن التاسع عشر تدرج الكلمة *amoureux* تحت الكلمة *amants*، وإن الكلمة *amoureux* وليس الكلمة *amants* - هى جوهر كثير من العبارات الساخرة مثل العاشق المختلج، وبودلير يستخدمها فى موضع آخر للسخرية من العشاق *Lovers* فقط (ففى قصيدته " القمر المهين *La Lune offensée* " تكون سذاجتهم غير مسؤولة عن أسرتهم المزدهرة *sur leurs grabats prospères*، وفى قصيدته " ترنيمة للجمال *Hymne à la Beauté* "؛ إذ تكون السخرية هى كل ما لديه بالمقارنة مع المصدر الذى يبين بوضوح مرونة سريرهم البشع: العاشق المولء حانٍ على جميلته، فى حين أن محبيه يتسمون بطابع شعري لا بطابع ملتبس .



فى بداية قصة مالارميه Mallarmé الناقصة ( *Igitur* )، ثمة وصف لغرفة فارغة، وعلى منضدة وسط هذه الغرفة، ثمة كتاب مفتوح، ويبدو لى أن هذه هى حالة كل كتاب إلى أن يأتى شخص ما ويشرع بقراءته. فالكتب موضوعات. تنتظر الكتب، فى مكوثها على منضدة ما، وعلى الرفوف، وفى واجهات المخازن، شخصاً ما يأتى ليحررها من ماديتها وجمودها. فعندما أراها فى تكشفها، فأنا أنظر إليها كما أنظر إلى حيوانات معروضة للبيع، ومحجوزة فى أقفاص صغيرة، أملهً مشترياً ما. فالحيوانات تعرف، بلا ريب، أن مصيرها يعتمد على تدخل إنسانى، ويفضل هذا التدخل سوف تتحرر من عار التعامل معها كموضوعات. ألا يصدق الأمر نفسه على الكتب؟ فالكتب، المصنوعة من ورق وحبر، تمكث حيث توضع إلى اللحظة التى يظهر فيها شخص ما اهتمامه بها. إن الكتب تنتظر. فهل تعى الكتب ان ثمة فعلاً انسانياً قد يحول وجودها على نحو مفاجئ؟ وتبدو الكتب مسكونة بذلك الأمل، إذ يبدو أنها تقول: اقرأنى. وأجد أنه من الصعوبة مقاومة استغاثتها. كلاً، فالكتب ليست مجرد موضوعات أسوة بغيرها.

إن هذا الشعور الذى تمنحنى إياه الكتب ينتابنى أحياناً مع موضوعات أخرى. فهو ينتابنى، مثلاً، مع أوانى الزينة والتماثيل. وأنا لا يخطر على بالى أبداً أن أدور حول ماكينة خياطة، أو أن أنظر إلى الجانب الخلفى من لوحة ما، فأنا مكثف تماماً بالجانب الذى يواجهنى منها، ولكن التماثيل تبعث فى الرغبة فى الدوران حولها، وترغبنى أوانى الزينة فى تقليبها بين يدي. وأنا أتساءل عن سبب ذلك. أليس السبب فى ذلك أنها توهمنى بوجود شئ ما فيها لعنى أكون قادراً على رؤيته من زاوية مختلفة؟ ويبدو أنه لا أنية الزهور ولا التماثيل يتكشفتان تماماً من خلال مظهريهما الخارجيين، وفضلاً عن المظاهر الخارجية، يجب أن يكون لهما جانب داخلى. ومهما يكن هذا الجانب الداخلى،

فهو الذى يكيد لى ويجعلنى أدور حولهما، كما لو أتنى أبحث عن مدخل سرى. ولكن، ليس ثمة مدخل كهذا (باستثناء فوهة الأنية التى هى مدخل حقيقى مادامت تتيح للأزهار أن توضع فى فضاء الأنية الضيق). وهكذا، فإن أنية الزهور والتمثال مغلقان، وهما يجبراننى على البقاء خارجهما. إذ ليس بمقدورنا أن نقيم علاقة حقيقية بهما، وذلك مصدر إحساسى بالارتباك.

ثمة المزيد مما يقال بشأن التماثيل وأوانى الأزهار. وإنى لآمل ألا تكون الكتب مثلها. فعندما تشتري أنية أزهار، وتجلبها معك إلى البيت، وتضعها على منضدتك أو مدفائك، فإنها سوف تكون بعد برهة جزءاً من أسرتك. ولكنها لن تكون أقل من أنية أزهار، ومن جهة أخرى، عندما تأخذ كتاباً، فسوف تجده عارضاً نفسه وكاشفاً عنها. إن هذا التكتشف هو الذى أجده مثيراً جداً. فالكتاب ليس محجوباً من حدوده الخارجية، وليس مسوراً كما فى حصن. فهو لايلتمس شيئاً آخر أفضل من المكوث خارج ذاته، أو أن يدعك تقبع فيه. وباختصار، فإن الحقيقة المدهشة فى حالة الكتاب هى شقُّه للحدود القائمة بينك وبينه. فأنت فى داخله، وهو فى داخلك، ولن يعود ثمة خارج أو داخل.

هذه هى الظاهرة الأولية التى تحدث عندما أشتري كتاباً وأشرع بقراءته. وفى اللحظة التى أراه فيها - إذ يندفع إلى خارج الموضوع المفتوح أمامى كم من الدلالات التى يدركها ذهنى - أدرك أن ما أحمله بيدي لم يعد مجرد موضوع، أو حتى مجرد شىء حى. فأنا أعى كائناً عاقلاً، أعى وعياً، وعياً لآخر لا يختلف فى شىء عن ذلك الذى أفترضه، تلقائياً، فى كل كائن إنسانى أواجهه، باستثناء أن الوعى فى حالة الكتاب متكشف لى، ويرحب بى، ويتيح لى النظر فى أعماق ذاته الداخلية، بل إنه يتيح لى - عبر ترخيصات لم يُسمع بها من قبل - أن أفكر فى ما يفكر فيه، وأن أشعر بما يشعر به.

وأنا أقول لم يُسمع بها من قبل. إن هذا الذى لم يُسمع به من قبل هو، أولاً، تلاشى "الموضوع". أين الكتاب الذى حملته بيدي؟ إنه ما يزال هناك، وفى الوقت نفسه لم يعد هناك، إنه فى اللامكان. ذلك الموضوع هو الموضوع برمته، ذلك الشئ



المصنوع من ورق مثلاً هناك أشياء مصنوعة من حديد أو بورسلين. وما دمت أقرأه، فإنه يفنى أو، على الأقل، يبدو كما لو أنه لم يعد موجوداً. ولم يعد للكتاب واقع مادي، فلقد أصبح سلسلة من الكلمات والصور التي تبدأ، في تعاقبها، بالوجود. ولكن، أين هذا الوجود الجديد؟ إنه ليس في موضوع الورقة قطعاً، وليس في المكان الخارجي. ثمة مكان واحد فقط تُرك لهذا الوجود الجديد أن يشغله وهو: ذاتي العميقة.

كيف يحدث هذا؟ وبأية وسائل يتوسل إلى ذلك؟ كيف يتسنى لي أن أفتح ذهني، على نحو واسع جداً، لما يُستبعد منه عادة؟ أنا لأعرف. أعرف فقط أنني، في أثناء القراءة، أدرك في ذهني عدداً من الدلالات التي جعلت من نفسها موضع اطلاع. ومن دون شك، فإنها ما زالت موضوعات: صوراً، وأفكاراً، وكلمات هي موضوعات لتفكيرى. ومع ذلك، ومن وجهة النظر هذه، ثمة اختلاف هائل. فالكتاب، شأنه شأن أنية الأزهار والتمثال والمنضدة، كان موضوعاً من بين موضوعات أخرى، قائماً في العالم الخارجي، ذلك العالم الذي تقطنه الموضوعات بصورة طبيعية، وهي محصورة في مجتمعها الخاص وفي كينونتها الخاصة، وهي ليست بحاجة إلى أن يتأملها فكري، في حين أن في هذا العالم الداخلى - حيث تعرض الكلمات والصور والأفكار نفسها كما تعرض الأسماك في أحواض الزينة - تكون هذه الكيانات الذهنية، بغية أن توجد، بحاجة إلى الملجأ الذي أهينته لها، فهي تعتمد على وعيى. إن هذا الاعتماد على الوعي مضر ومفيد للوهلة الأولى. فكما لاحظت أن ما تمتاز به الموضوعات الخارجية هو استغنائها عن أى تداخل مع الذهن. فجميع هذه الموضوعات تدعوك إلى أن تتركها وحدها. فهي تدير نفسها بنفسها. ولكن من المؤكد إن هذا لايسرى على الموضوعات الداخلية. فهي، بالتحديد، محكوم عليها بأن تغير طبيعتها الصميمة، وبأن تفقد ماديتها. فهي تصبح صوراً، وأفكاراً، وكلمات، أى تصبح كيانات ذهنية محضة. وباختصار، فإنها، كيما توجد كموضوعات ذهنية، يتعين عليها أن تتخلى عن وجودها كموضوعات حقيقية. يدعو هذا إلى الأسف من جهة أولى. فحالما استبدل إدراكى المباشر للواقع بكلمات كتاب ما، فأنا أحرر ذاتى، مقيداً يديّ وقدمىّ بقدره التخيل الكلية. وأقول وداعاً لما هو موجود، من أجل اختلاق اعتقاد بما ليس موجوداً. فأحيط نفسى بكيانات تخيلية،

وأصبح فريسة اللغة. وليس ثمة مهرب من هذا الاستيلاء. فاللغة تحيطني بلاواعيتها. ومن جهة أخرى، إن هذا التحول من خلال لغة الواقع إلى مكافئ تخيلي له فوائد لا يمكن إنكارها. فعالم التخيل أكثر مرونة، إلى حد بعيد، من عالم الواقع الموضوعي. فهو يبذل نفسه لأي استعمال: أي يبدى مقاومة واهية لإلحاحات العقل. وفضلاً عن ذلك - وإنني أجد هذا هو الأكثر فتنة نظراً لما يتميز به من مزايا - لا يبدو هذا العالم الداخلى الذى تشكله اللغة يعارضنى أنا الذى أفكر فيه على نحو جذرى. ومن دون شك، فإن ما ألمح من خلال الكلمات هى أشكال ذهنية لا تتجرد من مظهر الموضوعية، ولكنها لا تظهر فى طبيعة أخرى تختلف عما يعتقد ذهنى أنها عليه. إنها موضوعات ولكنها موضوعات مشخصة. وباختصار، مادام كل شىء يصبح جزءاً من ذهنى بفضل تدخل اللغة، فإن التقابل بين الذات وموضوعاتها يضعف إلى حد بعيد. وبذلك فإن الفائدة العظمى للأدب التى أقتنع بها هى أننى متحرر من إحساسى الاعتيادى بالتنافر بين وعيى وموضوعاته.

هذا هو التحول الجدير بالملاحظة الذى يتشكل فى خلال فعل القراءة. فهو ليس، فقط، سبباً لتلاشى الموضوعات المادية المحيطة بى، بما فيها الكتاب نفسه الذى أقرأه، وإنما يستبدل تلك الموضوعات الخارجية بمجموعات من الموضوعات الذهنية التى تكون فى علاقة وطيدة بوعى الخاص. ومع ذلك، فإن الألفة نفسها التى أعيش فيها الآن مع موضوعاتى تقدّم لى مشكلات جديدة، وأكثر هذه المشكلات لفتاً للنظر هى المشكلة الآتية: أنا شخص حدث أن كانت هناك موضوعات فى تفكيره الخاص، أفكار هى جزء من كتاب أقرأه، ومن ثم فهى أفكار شخص آخر. ولن تكون ثمة دهشة، بطبيعة الحال، إذا ما كنت أفكر فيها كونها أفكار شخص آخر، بيد أننى أفكر فيها بوصفها أفكارى الخاصة. وفى المعتاد، ثمة أنا يفكر، يتعرف على ذاته (عندما تتحدد ملامحها) فى الأفكار التى تأتى من مكان آخر، ولكن ذاتى تحمل على عاتقها هذه الأفكار وكأنها أفكارها الخاصة فى اللحظة التى تفكر فيها. وهذه هى الكيفية التى ينبغى أن نفهم فى ضوءها تصريح ديدرو *Diderot* "أفكارى هنّ خيالاتى". بمعنى أنها تنام مع أى شخص آخر من دون أن تكفّ عن الانتماء إلى مؤلفها. والآن، فإن الأشياء،

فى الحالة الراهنة، مختلفة تماماً. وبسبب الانتهاك الغريب لشخصى من أفكار شخص آخر، فأنا ذات تسلّم بتجربة التفكير فى أفكار غريبة عنها. إذن، أنا ذات لأفكار غير أفكارى الخاصة. ويتصرف وعيى كما لو كان وعياً لآخر.

وهذا يستحق التأمل. يتعين علىّ، بمعنى معين، أن أدرك أن ليس ثمة فكرة تخصنى فعلاً. فالأفكار لاتخصُّ أحداً. فهى تنتقل من ذهن إلى ذهن كما تنتقل العملات من يد إلى يد. ونتيجة لذلك، فإنه ما من شئ سيكون مضملاً أكثر من محاولة تعريف وعى معين من خلال الأفكار التى ينطق بها هذا الوعى أو يضمرها. ولكن، أياً كانت تلك الأفكار، ومهما كانت قوة الرباط الذى يربطها إلى مصدرها، ومهما تكن إقامتها المؤقتة فى ذهنى، ويقدر ما أضمرها، فإننى أؤكد نفسى كذات لهذه الأفكار، فأنا المبدأ الذاتى الذى تكون الأفكار بالنسبة له، ولفترة محددة، بمثابة محمولات. وعلاوة على ذلك، ليس من الحكمة تصوّر هذا المبدأ الذاتى بوصفه محمولاً، شيئاً يناقش ويشار إليه. إننى أنا الذى يفكر، ويتأمل، ويشارك فى الكلام. وباختصار، ليس هو He، على الإطلاق، وإنما أنا .

والآن، ما الذى يحدث عندما أقرأ كتاباً؟ فهل أنا، إذن، ذات لسلسلة من المحمولات هى ليست محمولاتى؟ إن ذلك مستحيل، وحتى أنه متناقض من حيث المفهوم. فأنا أشعر بيقين أنه مادمت أفكر فى شئ ما، فإن ذلك الشئ يصبح، بطريقة لايمكن تحديدها، شيئاً يخصنى أنا، وأياً كان الشئ الذى أفكر فيه، فهو جزء من عالمى الذهنى. ومع ذلك، فأنا أفكر هنا بفكرة تنتمى إلى عالم ذهنى آخر بجلاء، فكرة يُفكرُ فيها فىّ، وكأئننى لم أكن موجوداً تماماً. وطبيعى أن هذا المفهوم لايمكن تصوّره، حتى إن ذلك سيكون أكثر بروزاً إذا ما عكست الأمر: مادامت كل فكرة يجب أن تكون لها ذات تفكر فيها، وهذه الفكرة غريبة علىّ ومع ذلك فإنها فىّ، فيتعين أن يكون لها فىّ ذات غريبة علىّ. هذا كله، إذن، يحدث وكأن القراءة كانت فعالية تخضع بوساطتها فكرة ما لتستعمل نفسها فىّ من خلال ذات هى ليست ذاتى. وحين أقرأ، فأنا ألتفظ ذهنياً أنا، ومع ذلك فإن الأنا التى ألتفظها ليست ذاتى. ويصدق هذا الأمر حتى لو

ظهر البطل فى رواية ما بصيغة الشخص الثالث، وحتى لو لم يكن ثمة بطل، ولم يكن ثمة شئ سوى تأملات أو قضايا: فحالمًا يُقدّم شئ ما بوصفه فكرة، فينبغى أن تكون هناك، فى الوقت الحاضر على الأقل، ذات تفكر، ذات أتماهى بها، متناسياً ذاتى، ومغترباً عنها. يقول رامبو *Rimbaud*: "أنا هو الآخر *Je est un autre*".\* فثمة أنا آخر يحل محل أنى الخاصة، وسيستمر هكذا مادمت أقرأ. فالقراءة هى طريقة لانتفاح المجال لحشد من الكلمات والصور والأفكار الغربية فقط، وإنما، أيضاً، للمبدأ الغريب الذى يتلفّظها ويحميها.

من الصعوبة، فى الحقيقة، توضيح هذه الظاهرة، أو حتى تصوّرها، ومع ذلك، فحالمًا يُعترف بها، فإنها توضح لى ما قد يبدو، بطريقة أو بأخرى، من المتعذر تفسيرها. إذ كيف يتسنى لى أن أوضح - من دون الاستحواذ على كينونة ذاتى العميقة - البراعة المدهشة التى بوساطتها لأفهم فقط ما أقرأه، بل إنى أشعر به أيضاً. فعندما أقرأ كما ينبغى - أى من دون تحفظ ذهنى، ومن دون أية رغبة فى احتكار استقلالية الحكم، ومع التعهد الكلى الذى يتطلّبهُ أى قارئ - يصبح استيعابى بديهياً، وكل شعور يُقدّم لى أنتحله بصورة مباشرة، وبكلمات آخر، فإن الاستيعاب الذى نحن بصدده الآن، هو ليس حركة من المجهول إلى المعروف، ومن الغريب إلى المألوف، ومن الخارج إلى الداخل، بل إنه بالأحرى قد يدعى ظاهرة تبرز بوساطتها الموضوعات الذهنية من أعماق الوعى لتمثل أمام الإدراك. ومن جهة أخرى، تدل القراءة ضمناً، ومن دون تناقض، على شئ يشبه وعى الباطنى بذاتى، وهو الفعل الذى أدرك به، مباشرة، ما أفكر فيه على أنه موضوع تفكير ذات ما (وهذه الذات، فى هذه الحالة، ليست أنا). وأياً كان نوع الاغتراب الذى قد أتحمّله، فإن القراءة لاتعترض فاعليتى بوصفى ذاتاً.

القراءة هى، إذن، فعل يُحوّر فيه المبدأ الذاتى الذى أدعوه أنا بطريقة لايعود لى فيها الحق، بتعبير دقيق، أن أعدّه أنى. فأنا معار إلى آخر، وهذا الآخر يفكر ويشعر

\* فى العبارة يستخدم رامبو *est* (هو فعل الكينونة المصروف مع الشخص الثالث) مع *Je* التى تعنى (أنا)، وفعل الكينونة الذى يجب أن يُصرف معها هو *suis*. وهكذا، ثمة مفارقة تصبح معها العبارة *Je est un autre* بدلا من *Je suis un autre* (لترجمان).

ويعانى ويفعل ضمنى. وتبدو الظاهرة فى شكلها الأكثر وضوحا، وحتى الأكثر بساطة، فى أسلوب التهجى الذى يحدث من خلال أنواع رديئة من القراءة، مثل التمثيليات المثيرة التى أقول عنها: " إنها تثيرنى ". ومن المهم الآن أن نلاحظ أن هذا الاستحواذ لذات أخرى على ذاتى لا يحدث فقط على مستوى التفكير الموضوعى، الذى يتعلق بالصور والإحساسات والأفكار التى تقدمها لى القراءة، بل يحدث أيضا على مستوى ذاتيتى نفسها. وعندما أستغرق فى القراءة، فإن ذاتاً ثانية تسود، ذاتاً تفكر وتشعر عوضاً عنى. وبالانسحاب إلى أعماق ذاتى، فهل أشاهد، بصمت حينئذ، هذا الانعتاق؟ وهل أستمد منه سلوى معينة أم، على العكس، أستمد نوعاً من الكرب؟ ومهما يكن الأمر، فإن شخصاً آخر يشغل مركز المسرح، والسؤال الذى يفرض نفسه، والذى يتعين على أن أجيب عليه بنفسى هو: " من هو المغتصب الذى يحتل المقدمة؟ من هذا الذهن الذى يملأ بنفسه، ووحده تماماً، وعيى، والذى هو - عندما أقول أنا - ذلك الأنا حقيقة؟ "

ثمة جواب فوري عن هذا السؤال، ولعله جواب فى منتهى اليسر. إن هذا الأنا، الذى " يفكر فى " عندما أقرأ كتاباً ما، هو أنا الشخص الذى يكتب الكتاب. وعندما أقرأ بودلير أو راسين، فإن بودلير أو راسين، فى الحقيقة، هو الذى يفكر ويشعر ويتيح لذاته أن تُقرأ ضمنى. وهكذا، فإن الكتاب ليس كتاباً فقط، إنه الوسيلة التى بها يصون المؤلف فعلياً أفكاره ومشاعره وأشكال حلمه وحياته. وهو وسيلته فى إنقاذ هويته من الموت. إن مثل هذا التأويل للقراءة ليس تأويلاً خاطئاً. إذ يبدو أنه يسوغ ما يدعى، عموماً، بالتفسير السيرى للنصوص الأدبية. وفى الحقيقة، فإن كلمة الأدب نفسها يخصبها الذهن الذى كتبها. وكما يجعلنا نقرأه، فهو يوقظ فىنا شيئاً يماثل ما فكر فيه أو شعر به. وبغية فهم عمل أدبى ما، يجب أن ندع، إذن، الفرد الذى كتبه يكشف نفسه لنا فىنا. والجانب السيرى ليس هو الذى يفسر العمل، بل إن العمل، بالأحرى، هو الذى يمكننا، أحياناً، من فهم السيرة. بيد أن التأويل السيرى خاطئ ومضلل إلى حد ما. حقا إن ثمة تناظراً بين أعمال مؤلف ما وخبرات حياته. ويمكن أن يُنظر إلى الأعمال بوصفها ترجمة ناقصة لحياته. كما أن هناك، زيادةً على ذلك، تناظراً بالغ الدلالة بين

جميع أعمال المؤلف. ومع ذلك، فإن كل واحد من هذه الأعمال يعيش في - في أثناء قراعتي له - حياته الخاصة. والذات التي تتكشف لي ، عبر قراعتي لها، ليست المؤلف من حيث الوحدة المضطربة لتجاربه الخارجية ، أو من حيث الوحدة الإجمالية والمنظمة والمكثفة ، التي هي إحدى كتاباته. ومع ذلك، فإن الذات التي تسود العمل يمكن أن توجد في العمل فقط. ومن دون ريب ، ليس ثمة شيء غير مهم لفهم العمل ، فكتلة المعلومات السيرية والبليوغرافية والنصية والنقدية العامة ضرورية بالنسبة لي . ومع ذلك، فإن هذه المعرفة لا تتطابق مع المعرفة الداخلية بالعمل . فمهما كان مجموع المعلومات التي أحصل عليها عن بودلير أو راسين ، وبأية درجة من الألفة أعيش مع عبقريتيهما ، فأنا أعي أن هذه المساهمة ، في معناها الداخلي ، وفي كمالها الشكلي ، وفي مبدئها الذاتي الذي يحييها ، غير كافية في أن توضح لي العمل المعين لبودلير أو راسين الذي تستغرقني قراعتي الآن . وما يهمني ، في هذه اللحظة، هو أن ، أحياناً من الداخل ، في وحدة معينة مع العمل ، ومع العمل وحده. ومن المتعذر أن يكون هناك شيء آخر غير هذا. فما من شيء آخر خارج العمل يمكنه أن يشارك في الزعم الاستثنائي الذي يمارسه العمل على الآن . إنه موجود ضمنى ، ولا يبعدنى خارجه ، إلى مؤلفه، ولا إلى كتاباته الأخرى، ولكنه، على العكس من ذلك، يبقى انتباهي مشدوداً إليه . إن العمل هو الذي يقتفى في الحدود نفسها التي ضمنها سوف يحدد الوعي نفسه . والعمل هو الذي يفرض على سلسلة من الموضوعات الذهنية، ويخلق في شبكة من الكلمات التي لن يكون، في ما وراءها في الوقت الحاضر، مجال لموضوعات ذهنية أخرى أو لكلمات أخرى. وأخيراً، إن العمل - الذي لا يتلاءم مع تحديد مضمون وعي بهذه الطريقة - هو الذي يمسك به ويستولى عليه، ويكون بالنسبة له بمثابة ذلك الأنا الذي يسود، من بداية قراعتي إلى منتهاها، تكشف العمل، تكشف العمل المفرد الذي أقرأه .

وهكذا يشكل العمل الجوهري الذهني الزمني الذي يملأ وعيى، وعلاوة على ذلك، فإن ذلك الوعي (الأنا - الذات )، الوعي المتواصل بما موجود، يكشف ذاته ضمن العمل. وهذا هو الشرط المميز لكل عمل أستدعيه إلى الوجود، بأن أوضع وعيى في

تنظيمه. وأنا لأمنحه الوجود حسب، بل أمنحه الوعي بالوجود. وهكذا يتعين على الآ  
أتردد في إدراك أن العمل، بقدر ما يحيا بهذا الاستنشاق الحيوى المستلهم، فإنه  
يصبح (حيث إنه عيال على القارئ الذى يعلق العمل الأدبى حياته الخاصة) كائناً  
إنسانياً، أى عقلاً يعى ذاته، مشكلاً إياها فى بوصفه ذاتاً لموضوعاته الخاصة.

## II

يعيش العمل حياته الخاصة فى، وهو بمعنى معين يفكر فى ذاته ويعطى ذاته  
معنى ضمنى أنا. إن ما يمارسه العمل من إزاحة لذاتى لهو أمر غريب يستحق أن  
يفحص بدقة متناهية.

إذا كان العمل يفكر فى ذاته فى، فهل يعنى هذا - فى أثناء الغياب التام لوعىي -  
أن ذلك الكيان المفكر الآخر الذى يجتاحنى يخدع وعيى لكى يفكر فى ذاته من دون أن  
أكون قادراً على التفكير فيه؟ من الواضح أن الأمر ليس كذلك. فضم وعيى بوساطة  
آخر (والآخر هو العمل) لايعنى البتة أننى ضحية لأى حرمان من الوعي، بل على  
العكس، فإن كل شئ يحدث - من اللحظة التى أصبح فيها فريسة لما أقرأه - وكأنتى  
أشعر بمقاسمة استخدام وعيى مع هذا الكائن، الذى حاولت تحديده، والذى  
هو الذات الواعية المخفية فى قلب العمل. فنحن - هو وأنا - نبدأ بحيازة وعى مشترك،  
ولا مرية فى أن الأدوار التى نؤديها، ضمن جماعية الشعور هذه، ليست ذات أهمية  
متساوية. إن الوعي المتأصل فى العمل فعّال وخصب، ويشغل الواجهة الأمامية،  
ومتصل على نحو واضح بعالمه الخاص، وبالموضوعات التى هى موضوعاته. وبالمقابل،  
فأنا نفسى، على الرغم من وعيى بأى شئ أعيه، ألعب دوراً متواضعاً جداً، دوراً  
يقنع بتسجيل، على نحو سلبي، كل ما يعتمل فى. ثمّة تباطؤ يحدث، أى نوعاً من  
التمييز الفصامى بين ما أشعر به وما يشعر به الآخر، ثمّة وعى مضطرب بهذا  
التباطؤ؛ لذلك يبدو العمل، أولاً، أنه يفكر من خلال ذاته، ومن ثم يطلعنى على ما فكر

فيه. وهكذا، فأنا غالباً ما يكون لدىّ ، فى أثناء القراءة ، انطباع بمعاينة بسيطة لفعل يهمنى، ومع ذلك وفى الوقت نفسه ، لايهمنى. وهذا يثير فى الإحساس بالدهشة. فأنا وعى مأخوذ بوجود هو ليس وجودى أنا، ولكننى أجربه وكأنه وجودى أنا\* .

وبغية إقامة علاقة متبادلة بين الذات والموضوع - علاقة هى أساس كل عمل إبداعى وأساس فهمه - هناك طريقتان ميسرتان نظرياً على الأقل: إحداهما تنطلق من الموضوعات إلى الذات، وتنطلق الأخرى من الذات إلى الموضوعات. ... ومع ذلك، هناك مجازفة فى معاينة نقطة مهمة. فهدف النقد لايتحقق فقط عبر فهم الجزء الذى تؤديه الذات فى علاقتها المتبادلة بالموضوعات. فعند قراءة عمل أدبى، ثمة لحظة يبدو لى فيها أن الذات التى تمثّل فى العمل تحرر نفسها من كل ما يحيط بها، وتقف وحيدة. ألم يكن لدى مرة حدس بهذا عندما كنت أزور *Scuola di San Rocco* فى البندقية، وهو واحد من ذرى الفن السامية، حيث يحتشد هناك عدد كبير من أعمال الرسام *Tinto* *retto*؟ فعندما أنظر إلى كل هذه الروائع ، المحتشدة معاً والكاشفة بجلاء كبير وحدة إلهامها، يتولد لدىّ فجأة انطباع بلوغ الماهية المشتركة المائتة فى كل أعمال رسام عظيم، وهى ماهية لم أكن قادراً على إدراكها إلا إذا أفرغت ذهنى من جميع الصور *images* الجزئية التى أبدعها الفنان. وأصبح واعياً بالقوة الذاتية للعمل فى كل تلك اللوحات، ومع ذلك لايفهمها ذهنى بوضوح تام عندما أنسى جميع تشكيلاتها الجزئية.

قد يتبادر إلى الذهن السؤال الآتى : ما هذه الذات التى تقف معزولة بعد كل اختبار لعمل أدبى ؟ فهل هى العبقورية الفردية للفنان، تلك العبقورية المائتة بانتظام فى عمله، العبقورية التى لها، مع ذلك، حياة غير منظورة ومستقلة عن العمل ؟ أم أنها، كما يعتقد فاليرى، وعى مجهول ومجرد يوجّه، فى انعزاليته، عمليات الوعى الأكثر عينية ؟ وأياً كانت هذه الذات، فأنا مجبر على الإقرار بأن الفعالية الذاتية برمتها، المائتة فى

\* تحذف محررة الكتاب جين تومبكنز جملة فقرات كان بوليه قد وضّح فيها أنواع العلاقة بين نقد الذات ونقد الموضوع فى أعمال ستة نقاد فرنسيين وهم: جاك ريفير، وجان بيير ريشار، وموريس بلانشو، وجان سترابونسكي، ومارسيل ريمون، وجان روسيه ويتجه تركيز بوليه، فى كل حالة، إلى قدرة الناقد على ربط جوانب العمل الموضوعية بذاتية المؤلف التى تسنده. والفقرات اللاحقة من هذه المقالة توضح استنتاجات بوليه. (المترجمان)



عمل أدبي، لاتظهر تماما من خلال علاقتها بالأشكال والموضوعات القائمة ضمن العمل. في العمل، ثمة فعالية ذهنية تنهمك بعمق في الأشكال الموضوعية، وعلى مستوى آخر- ونبدأ لكل الأشكال - ثمة ذات تكشف نفسها لنفسها (ولى) في تعاليها المتصل بكل ما ينعكس فيها. وعند هذه النقطة، ما من موضوع يعود بإمكانه التعبير عنها، وما من بنية تستطيع تحديدها؛ فهي تتكشف في غموضها وفي لاتحددتها الأساسي. وهذا هو ربما سبب تردد الناقد، في شرحه للأعمال، بإزاء تعالي الذهن هذا. إذن، يبلى أن النقد، بغية أن يرافق الذهن في هذا المسعى للانفصال عن نفسه، بحاجة إلى أن يتلاشى، أم على الأقل أن يتجاهل اللحظة عناصر العمل الموضوعية، وأن يرفع نفسه إلى مستوى إدراك ذاتية ما من دون موضوعية.

ترجمها إلى الإنجليزية

كاثرين ماكزى وريتشارد ماكزى



تؤكد النظرية الظاهراتية في الأدب فكرة مفادها: إن على مَنْ يدرس عملاً أدبياً، ألاّ يعنى بالنص الفعلى فحسب، بل عليه أن يعنى، أيضاً وبدرجة مساوية، بالأفعال التي تتضمنها الاستجابة لذلك النص. وبهذه الطريقة يواجه رومان إنغاردن بنية النص الأدبي بالطرائق التي يمكن أن تُدرك بها<sup>(١)</sup>. فالنص بحد ذاته يقدم " نظرات تخطيطية "<sup>(٢)</sup> مختلفة يمكن لموضوع العمل أن يظهر من خلالها، غير أن تجليها التام هو من فعل الإدراك. وإذا كان ذلك كذلك، فإن للعمل الأدبي قطبين يمكن أن ندعوهما القطب الفني *artistic* والقطب الجمالي *esthetic* يشير القطب الفني إلى النص الذي أبدعه المؤلف، ويشير القطب الجمالي إلى الإدراك الذي ينجزه القارئ، وينتج عن هذه القطبية الثنائية أن العمل الأدبي لا يمكن أن يتطابق مع النص تماماً، أو مع إدراك النص، إنما هو يشغل في الحقيقة منزلة وسطاً بين القطبين. فالعمل يتعدى كونه مجرد نص، لأن النص يستمد حياته من كونه مدركاً، وأن فعل الإدراك، فضلاً عن ذلك، مستقل، على أية حال، عن المزاج الفردي للقارئ، رغم أن القارئ يتأثر بنماذج النص المختلفة. إن الالتقاء بين النص والقارئ هو الذي يحقق للعمل وجوده، ولا يمكن لهذا الالتقاء أن يعين بدقة، ولكن يجب أن يبقى دائماً التقاء فعلياً، كما لا ينبغي أن يُماثل بحقيقة النص أو بالمزاج الفردي للقارئ. يستمد العمل طبيعته الدينامية من وجوده الفعلى، وهذا في

(١) Cf. Roman Ingarden, *Vom Erkennen des Literarischen Kunstwerks* (Tubingen : Niemeyer, 1968) pp. 49 ff.

(٢) ولزيد من التفصيل حول هذا المصطلح أنظر:

Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (Tubingen : Niemeyer, 1960), pp. 270 ff.

الحقيقة شرط مسبق لما يترتب عن العمل من تأثير. فعندما يستعمل القارئ المنظورات المتنوعة التي يقدمها له النص لكي يصل النماذج و " النظرات التخطيطية " أحدها بالآخر، فإنه يجعل العمل في حالة حركة، وهذه العملية نفسها تفضي أساساً إلى إيقاظ الاستجابات في نفسه. وهكذا فإن القراءة تجعل العمل الأدبي يتكشف عن طبيعته الدينامية المتأصلة. والقول بأن هذا ليس اكتشافاً جديداً يتضح من الإشارات الواردة في الأيام الأولى للرواية. فهذا لورنس شتيرن *Laurence Stern* يلاحظ في رواية ترسترام شاندي: " مامن مؤلف - يعرف حدود اللياقة والذوق الرفيع - يمكن أن يتجرأ على التفكير في كل شيء : فالاحترام الحقيقي الذي تمنحه لفهم القارئ هو أن تشاطره هذا الموضوع ودياً، وأن تترك له - ولنفسك - شيئاً ما يتخيله حسب مزاجه. ومن جهتي ، فأنا أمنحه، دائماً، إطلاعات من هذا القبيل، وإنجاز ذلك كله يقع في حدود قدرتي على جعل خياله ناشطاً كخيالي أنا " (٢). إن تصور شتيرن للنص الأدبي هو أنه شيء يشبه الميدان الذي يشترك فيه القارئ والمؤلف في لعبة التخيل. فإذا ما قدمت القصة إلى القارئ بتمامها، بحيث لا يترك له شيء آخر يفعله، فإن تخيله لن يلج الميدان أبداً، وستكون النتيجة الملل الذي ينشأ، حتماً، عندما يُعرض أمامنا كل شيء متجزئاً وجافاً. ولذلك ينبغي أن يتصور عمل أدبي ما بطريقة سوف تُشرك تخيل القارئ في تحقيق أمور خاصة به عبر قراءته، ذلك لأن القراءة تكون ممتعة فقط عندما تكون فعالة وإبداعية. وفي العملية الإبداعية هذه، أما ألا يتجاوز النص الحدود بشكل كاف، أو يتجاوزها إلى حد بعيد جداً، ولذلك ربما نقول إن ذلك الملل والإرهاق يكونان الحدود التي بتخطيها سوف يغادر القارئ ميدان اللعب.

لقد أوضحت ملاحظة لفيرجينيا وولف في دراستها عن جين أوستن المدى الذي يحفز فيه الجزء " اللامكتوب *unwritten* " مشاركة القارئ الإبداعية:

إن جين أوستن هي معلمة العاطفة الأكثر عمقاً مما يبدو على السطح . فهي تحفزنا على تكملة ما ليس موجوداً . إن ما تقدمه شيء تافه ظاهرياً ، ومع

(٢) *Laurence Sterne, Tristram Shandy (London: Dent, 1956), p.79.*

ذلك ، فإنه يتألف من شئ يتسع في ذهن القارئ ، ويهبه شكلاً ثابتاً  
لمشاهد الحياة التافهة ظاهرياً. وينصب التشديد على الشخصية دائماً....  
وتعلقنا تقلبات الحوار والتواءاته بكلايب الريبة. وهنا ينصب نصف انتباهنا  
على اللحظة الراهنة، والنصف الآخر على المستقبل.... وفي الحقيقة ، هنا  
تكمن - في هذه القصة الناقصة والريئة عموماً - عناصر عظمة جين  
أوستن بأسرها<sup>(٤)</sup>.

إن الجوانب اللامكتوبة للمشاهد التافهة ظاهرياً، والحوار اللامقول ضمن التقلبات  
والالتواءات " لاتجتذب القارئ إلى الفعل فقط، بل تقوده أيضاً إلى الاحتجاب داخل  
حدود خارجية كثيرة أوجتها مواقف معينة، وهكذا فإن هذه الحدود الخارجية تتخذ  
واقعاً يخصها. ولكن، كما أن تخيل القارئ يحمي هذه " الحدود الخارجية "، فإنها  
ستؤثر، بالمقابل، على واقع الجزء المكتوب من النص. وهكذا تبدأ عملية دينامية كاملة:  
فالنص المكتوب يفرض حدود معينة على متضمناته غير المكتوبة كيما يحول دون أن  
تصبح هذه المتضمنات ضبابية وبالغة الغموض. ولكن هذه المتضمنات، التي تعمل  
بوساطة تخيل القارئ، تنصب في الوقت نفسه الموقف المعين قبالة خلفية تمنحها دلالة  
أعظم بكثير من تلك التي تبدو عليها. وبهذه الطريقة، تتخذ المشاهد التافهة، على نحو  
مفاجئ، هيئة " شكل دائم للحياة ". أما ما يكون هذا الشكل فلا يمكن تسميته، ناهيك  
عن تفسيره في النص، على الرغم من أنه، في الحقيقة، النتاج النهائي للتفاعل بين  
النص والقارئ.

## II

والسؤال الذي يبرز الآن هو: إلى أي حد يمكن أن نصف عملية كهذه وصفاً  
واقياً؟ ولتحقيق هذا الغرض، يسوغ التحليل الظاهراتي نفسه، لاسيما أن الملاحظات

(٤) Virginia Woolf, *The Common Reader, First Series* (London: Hogarth, 1957). p. 174

المتناثرة التي يتألف منها حتى الآن علم نفس القراءة تميل، بصورة رئيسية، إلى أن تدخله في دائرة علم التحليل النفسي، وتقتصر كذلك على توضيح الأفكار المفترضة سلفاً حول اللاوعي. وعلى أية حال، سوف نلقى أخيراً نظرة فاحصة على ملاحظات نفسية جديرة بالانتباه.

قد نختبر، كنقطة بداية لتحليل ظاهراتي، الطريقة التي تؤثر فيها جمل متعاقبة إحداها في الأخرى. ولهذا الأمر أهمية خاصة في النصوص الأدبية من منطلق حقيقة مفادها: إن النصوص الأدبية لا تطابق أي واقع موضوعي خارجها. فالعالم الذي تبرزه النصوص الأدبية يبنيه ما يسميه إنغاردن معاملات ارتباط الجملة القصصية، يقول إنغاردن :

ترتبط الجمل بطرائق مختلفة لتشكل وحدات ذات معنى بالغة التعقيد،  
ولتكشف عن بنية متنوعة جداً، تبعث على نشوء كيانات مثل: القصة  
القصيرة والرواية والحوار والمسرحية والنظرية العلمية... وفي التحليل  
النهائي ينشأ ثمة عالم معين تكوّن أجزاء تتحدد بهذه الطريقة أو تلك، وبكل  
التنويجات التي قد تحدث ضمن تلك الأجزاء، وهذا كله بمثابة معامل ارتباط  
قصدي محض لمركّب من الجمل. وإذا ما تكوّن من هذا المركّب عمل أدبي،  
فإننا ندعو المجموع الكلي لمعاملات ارتباط الجمل القصصية المتعاقبة بـ  
"العالم المعروض" في العمل<sup>(٥)</sup>.

وعلى أية حال، فإن هذا العالم المعروض لا يمرّ أمام نظر القارئ كشريط سينمائي. والجمل هي "أجزاء مكوّنة" بقدر ما تكون إفادات ودعاوى وملاحظات، أو بقدر ما تكون ناقلة للمعلومات، لتؤسس بذلك منظورات متنوعة في النص. ولكنها تبقى «أجزاء مكوّنة حسب»، فهي ليست المجموع الكلي للنص نفسه. فمعاملات الارتباط القصصية تفكّ الارتباطات الدقيقة التي تكون، بشكل إنفرادي، أقلّ عينية من الإفادات والدعاوى والملاحظات، حتى لو أن هذه الإفادات تتخذ معناها الحقيقي من خلال تفاعل

(٥) Ingarden, Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, p. 29

معاملات ارتباطها .

كيف يمكن للمرء أن يتصور الصلة بين معاملات الارتباط ؟ والصلة بين معاملات الارتباط تقع في تلك النقاط التي يتسلق فيها القارئ متن النص. فيتعين عليه قبول منظورات معينة، ولكنه عندما يفعل ذلك، سيكون حتماً سبباً في تفاعلها. وعندما يتكلم إنغاردن على معاملات ارتباط الجملة القصصية في الأدب، وعلى الإفادات المتكوّنة او المعلومات المنقولة في الجملة، فإن كلامه يكون، عادة، محدداً بمعنى معين: فالجملة لا تتكون من إفادة معينة فقط - وهي إفادة ستكون رغم ذلك لامعقولة حين يكون بمستطاع المرء أن يكون إفادات عن أشياء موجودة فقط - وإنما ترمى الجملة إلى شيء يتجاوز ما تقوله فعلاً. وهذا يصدق على جميع الجمل في الأعمال الأدبية، ومن خلال تفاعل هذه الجمل يتحقق هدفها المشترك. وهذا هو الشيء الذي يمنح هذه الجمل كقيمتها المميزة الخاصة في النصوص الأدبية. فهي تدل دائماً - بوصفها إفادات وملاحظات ومصدراً للمعلومات الخ... - على شيء ما آتٍ، ويؤذن لبنيتها بالتحقق من خلال مضمونها الخاص.

تهيء الجمل الحركة لعملية ينبثق منها المضمون الفعلي للنص نفسه. وقد لاحظ هوسرل، مرة في وصفه لوعي الإنسان الباطني بالزمن، أن: " كل عملية تركيبية أصيلة تصدر بوحى من مقاصد مسبقة، وهذه المقاصد تركب وتجمع ما يتوفر من بذور لتحملها على الإثمار"<sup>(٦)</sup>. ومن أجل تحقيق عملية الإثمار هذه يحتاج النص الأدبي إلى تخيل القارئ الذي يعطى شكلاً معيناً لتفاعل معاملات الارتباط التي يؤذن لها بالتحقق في البنية عبر متتالية من الجمل. تلفت ملاحظة هوسرل انتباهنا إلى مسألة تلعب دوراً مهماً في عملية القراءة. فالجمل الفردية لاتعمل معاً للاحتجاب في ما سيأتي فقط، إنما هي تكون، أيضاً، توقعاً بهذا الخصوص. وهوسرل يدعو هذا التوقع " مقاصد مسبقة ". وكما أن هذه البنية تميز جميع معاملات ارتباط الجملة، فإن تفاعل هذه المعاملات لن

(٦) Edmund Husserl, *Zur Phenomenology des inneren Zeitbewusstseins, Gesammelte Werke,*

22 vols. (The Hague: Nijhoff, 1966). 10 : 52

يكون تحقيقاً لما هو متوقع بقدر ما يكون تحويراً مستمراً له.

ولهذا السبب، فمن الصعوبة بمكان تحقيق التوقعات في النصوص الأدبية الحقيقية.

وإذا ما تحققت فسوف تكون هذه النصوص مقتصرة على تمييز توقع معين، وسوف يسأل المرء، حتماً، عن مثل هذا القصد الذي أفترض تحقيقه. ومن الغرابة بمكان أننا نشعر بأن أي أثر توكيدي - كذلك الأثر الذي نستدعيه، ضمناً، للنصوص التفسيرية عندما نشير إلى الموضوعات التي ترمى تلك النصوص إبرازها - هو خلل في النص الأدبي. وكلما ميّز نص ما، أو عزز، توقعاً كان قد أثاره ابتداءً نصيح واعي بغرضه التعليمي، ولذلك نستطيع، في أحسن الأحوال، أن نرفض أو نقبل ما يُفرض علينا من أطروحات فقط. وسيجعلنا وضوح هذه النصوص نفسه أن نرغب، في أغلب الأحوال، في تحرير أنفسنا من قبضتها. ولكن معاملات ارتباط الجملة للنصوص الأدبية، عموماً، لا تتطور بهذه الطريقة الصارمة، ذلك لأن التوقعات التي تستدعيها تلك النصوص تميل إلى أن يتجاوز أحدها الآخر بطريقة تتحور فيها باستمرار عندما يقرأها المرء. ولعل المرء يتبسط بالقول إن كل واحد من معاملات ارتباط الجملة القصدية يقترح أفقاً معيناً يتحور، إن لم يتغير تماماً، من خلال جمل لاحقة، وفي حين أن تلك التوقعات تثير الاهتمام بما سيأتي فإن التحوير اللاحق الذي سيطولها سوف يكون له، أيضاً، أثر رجعي في ما كان قد قُرا. وقد يتخذ هذا الآن دلالة مختلفة عن تلك التي كانت في لحظة القراءة.

إن كل ما نقرأه يغوص في ذاكرتنا، ويبرز بوضوح. وربما يُستدعى ثانية ليوضع بمقابل خلفية مغايرة، وينتج عن ذلك أن القارئ يكون قادراً على تطوير تداعيات لا يمكن التنبؤ بها. وما تستحضره الذاكرة لأستحضر، على أية حال، في شكله الأصلي، لأن عكس ذلك يعني أن الذاكرة والإدراك الحسي متطابقان، في حين أن الأمر، من الواضح، ليس كذلك. والخلفية الجديدة تُظهر جوانب جديدة لما كنا قد حفظناه في ذاكرتنا، وبالعكس فإن تلك الجوانب تلقى، بالمقابل، ضوءاً على الخلفية الجديدة، وعلى



هذا النحو تثير استباقات أكثر تعقيداً. وهكذا فإن القارئ عندما يقيم تلك العلاقات المتداخلة بين الماضي والحاضر والمستقبل يجعل النص يتكشف عن تعددية من الترابطات الكامنة. وهذه الترابطات هي نتاج لعمل ذهن القارئ على المضمون الصرف للنص، على الرغم من أنها ليست النص نفسه، لأن النص يتكون من جمل وإفادات ومعلومات، الخ....

وهذا هو السبب في شعور القارئ بأنه مستغرق في حوادث تبدو واقعية له في زمن القراءة، رغم أنها، في الحقيقة، أبعد ما تكون عن واقعه الخاص. فالحقيقة القائلة إن القراء المختلفين، تماماً، يمكن أن يتأثروا، على نحو مختلف، بـ " واقع " نص معين إنما هي بيئات واسعة إلى الحد الذي تُحوّل فيه النصوص الأدبية القراءة إلى عملية إبداعية، أي أن القراءة هي أكثر من كونها مجرد إدراك حسي لما هو مكتوب. فالنصوص الأدبية تنشط ملكاتنا الخاصة، وتمكّننا من إعادة خلق العالم الذي تقدمه. ويمكن أن ندعو نتاج هذه الفعالية الإبداعية البعد الفعلي *virtual dimension* للنص، الذي يمنح النص واقعيته. وهذا البعد هو ليس النص نفسه ولاتخيل القارئ؛ إنه نتيجة النص والتخيل معاً.

وكما رأينا يمكن وصف فعالية القراءة بأنها مشكال *kaleidoscope* من المنظورات والمقاصد المسبقة وإعادة التجميع. فكل جملة تحتوي على نظرة مسبقة لما تليها، وتشكل موجد رؤية *viewfinder* لما سيأتي: إن ما سيأتي سوف يغيّر، بالمقابل، " النظرة المسبقة " ويصبح بذلك " موجد رؤية " لما قد تمت قراءته. إن هذه العملية بأكملها تمثل تحقق واقع النص الكامن وغير المعبر عنه، ولكن ينبغي أن يُنظر إليه فقط بوصفه إطاراً لتنوع واسع من الوسائل قد يتحقق، بوساطتها، البعد الفعلي. إن عملية الاستباق والاسترجاع نفسها لا تتطور، بأية حال من الأحوال، في مجرى متدفق. ولقد لفت إنغاردن الانتباه إلى هذه الحقيقة وعزا إليها دلالة جديرة بالملاحظة:

ما إن ننغمس في مجرى فكر الجملة *thought-sentence* نكون مستعدين، بعد اتمام التفكير في جملة معينة، في أن نفكر في " الاستمرار

*continuation*، وعلى هيئة جملة أيضاً، وهذا يعني في هيئة جملة موصولة بالجملة التي فكرنا من خلالها تماماً. وبهذه الطريقة تعضي عملية القراءة قُدماً من دون جهد. ولكن إذا لم يكن للجملة التالية، بمحض المصادفة، أي ارتباط ملموس بالجملة التي فكرنا من خلالها، فعندئذ سيكون ثمة عائق في تيار التفكير. وترتبط هذه الثغرة بمفاجأة فعالة نوعاً ما أو ترتبط بنقمة. وإذا ما أريد للقراءة أن تستمر، ينبغي التغلب على هذا العائق<sup>(٧)</sup>.

إن الثغرة التي تعوق تدفق الجمل هي، في نظر إنغاردن، نتاج للمصادفة، وينبغي أن تُعدَّ صدعاً، وهذا التصور نموذجي في مولاته للفكرة الكلاسيكية عن الفن. فإذا ما عدَّ المرء تتابع الجملة مجرى متواصلاً، فهذا يعني ضمناً أن الاستباق الذي تثيره جملة معينة سوف تحققه، بشكل عام، الجملة القادمة الأخرى، وأن إحباط توقع المرء سوف يثير مشاعر السخط. ومع ذلك، فإن النصوص الأدبية مملوءة بالتقلبات والالتواءات غير المتوقعة، وإحباط التوقعات. وحتى في أبسط قصة، ثمة حتمية لنوع معين من الإعاقة، فقط إذا لم يكن هناك سبب يحول دون قص الحكاية بتمامها. والقصة، في الحقيقة، تكتسب ديناميتها من خلال الحذوفات المحتومة فقط. وهكذا، فمتى ما أُعيق المجرى وتمَّ اقتيادنا باتجاهات غير متوقعة، فإن الفرصة تكون سانحة لنا في أن نطلق العنان للمكائنا بإقامة ترابطات، ويملاء الفجوات التي تركها النص نفسه<sup>(٨)</sup>.

إن هذه الفجوات لها تأثير مختلف على عملية الاستباق والاسترجاع، ومن ثم على "الصيغة الكلية *gestalt*" للبعد الفعلي، لأن هذه الفجوات ربما تُملأ بطرائق مختلفة. ولهذا السبب، فإن للنص الواحد قابلية كامنة لبضعة تحقيقات مختلفة، وليس ثمة قراءة يمكن أن تستنفد، أبداً، كل الإمكان الكامن فيه، لأن كل قارئ فرد سوف يملأ الفجوات

(٧) Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, p. 32.

(٨) ولزيد من التفصيل حول وظيفة الفجوات في النصوص الأدبية، انظر.

wolfgang Iser, *Jmdeterminacg and The Reader's Response in prose fiction* in *Aspects of Narrative*, ed. J. Hillis Miller (New York : Columbia University press, 1971) pp. 1-45.

بطريقته الخاصة، ليُقصى بذلك الإمكانيات المتنوعة الأخرى، فعندما يقرأ سوف يتخذ قراره الخاص حول الكيفية التي تُملأ فيها الفجوة. ودينامية القراءة لتتكشف في هذا الفعل نفسه. وعبر اتخاذ قراره يعترف القارئ، ضمناً، بلانفادية النص، وفي الوقت نفسه فإن هذا اللانفاد نفسه هو الذي يضطره إلى اتخاذ قراره. لقد كانت هذه العملية، مع النصوص " التقليدية "، لاواعية، بيد أن النصوص الحديثة تستثمرها كثيراً بترويتام. فالنصوص الحديثة غالباً ما تكون متشظية جداً بحيث إن انتباه المرء ينشغل، على وجه الحصر تقريباً، بالبحث عن الترابطات بين هذه الشظايا، وليس الغرض من هذا تعقيد سلسلة الترابطات بقدر ما يكون لجعلنا نعي طبيعة قابليتنا على إعطاء الروابط. وفي مثل هذه الحالات يحيل النص مباشرة على تصوراتنا المسبقة الخاصة التي تتكشف عبر فعل التأويل الذي هو عنصر أساسي في عملية القراءة. وعليه فنحن قد نقول، بصدد النصوص الأدبية كافة، إن عملية القراءة عملية انتخابية، وإن النص المكتنز بإمكانيات أغنى، بصورة لامتناهية، من أي من تحقيقاته الفردية. وثمة حقيقة تقرأ بهذا، مفادها أن قراءة ثانية لقطعة أدبية ما تُحدث، غالباً، انطباعاتاً مختلفاً عن القراءة الأولى. وربما يكون مرد ذلك إلى تغير ظروف القارئ الخاصة، ومع ذلك ينبغي للنص أن يتيح هذا التغير. وفي قراءة ثانية تميل الحوادث المألوفة الآن إلى الظهور في ضوء جديد، وتبدو على أنها مصححة في أوقات معينة، ومخصبة في أوقات أخرى.

في كل نص ثمة متوالية زمانية كامنة يتعين على القارئ إدراكها حتماً، فمن المستحيل إغراق النص في لحظة زمنية واحدة حتى وإن كان بالغ القصر، وهكذا تتضمن عملية القراءة، دائماً، معاينة النص من خلال منظور متحرك باستمرار، وربط المجالات المختلفة ليبنى النص بذلك ما دعونه البعد الفعلي. والبعد الفعلي هذا يتغير، بطبيعة الحال، طوال المدة التي نقرأ فيها. وعلى أية حال، فعندما ننهي النص ونقرأه مرة أخرى، فمن الواضح أن معرفتنا الإضافية سوف تفضي إلى متوالية زمانية مختلفة، وسوف نميل إلى إقامة ترابطات عبر الإحالة على وعينا بما سيأتي، وبذلك فإن جوانب معينة من النص سوف تتخذ دلالة لم نلحِقها بها في القراءة الأولى، في حين أن دلالات أخرى سوف تتراجع إلى الخلف. إن تجربة اعتيادية تكفي لأن تجعل المرء يقول

إنه لاحظ، في القراءة الثانية، أشياء أخفقَ في ملاحظتها في المرة الأولى، ولكن هذا ليس مفاجئاً من وجهة نظر الحقيقة القائلة " إن الشخص ينظر إلى النص في المرة الثانية من منظور مختلف. فمتوالية الزمن التي أدركها في قراءته الأولى ليس بالإمكان إعادتها في قراءة ثانية، وعدم القدرة على الإعادة هذه تحتمُّ الإفضاء إلى تحويلات في تجربته في القراءة. وهذا لايعنى القول إن القراءة الثانية " أصدق " من الأولى، بل إنهما، بكل بساطة، مختلفتان: فالقارئ يُقيم البعد الفعلى للنص عبر إدراك متوالية زمن جديدة. وهكذا فحتى في إعادة المعاينة فإن النص يتيح، وفي الحقيقة، يستحثُّ قراءة مبتكرة.

ربما يربط القارئ - بأية طريقة كانت وتحت أية ظروف - مجالات النص المختلفة معاً، وستفضى دائماً عملية الإستباق والاسترجاع إلى تكوين البعد الفعلى الذي ينقل النص تبعاً إلى تجربة القارئ. والطريقة التي تحدث بها هذه التجربة من خلال عملية تحويل مستمرة تماثل، على نحو وثيق، الطريقة التي نستقطب فيها التجربة في الحياة. وبناء على ذلك، فإن " واقعية " تجربة القراءة يمكن أن تلقى الضوء على النماذج الأساسية للتجربة الواقعية:

نحن لدينا تجربة لعالم ما، عالم لايفهم على أنه نظام من العلاقات يحدد، إجمالاً، كل حادثة، بل إنه كلُّ مفتوح لايستنفد تركيبه.... ومن اللحظة التي تُدرك فيها تلك التجربة - أي الانفتاح على عالمنا الواقعي - بوصفها بداية للمعرفة، لن تعود ثمة طريقة لتمييز مستوى الحقائق القبلية من مستوى الحقائق الوقائعية، أي ما ينبغي أن يكون عليه العالم بالضرورة وما هو عليه فعلاً<sup>(٩)</sup>.

إن الطريقة التي يجرب بها القارئ النص تعكس مزاجه، ومن هذا الجانب يكون النص الأدبي مرآة، ولكن وفي الوقت نفسه، فإن الواقع الذي تقوم هذه العملية بخلقه

(٩) Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (New York: Humanities Press, 1962). pp. 219-21.

هو واقع سيكون مختلفاً عن واقع القارئ الخاص (مادماً نضجر، بشكل اعتيادي، من النصوص التي تقدم لنا أشياء نحن أنفسنا نعرفها مسبقاً على التمام). وهكذا، لدينا هنا حالة متناقضة ظاهرياً بوضوح، حالة يضطر فيها القارئ إلى الكشف عن جوانب من نفسه كيما يجرب واقعا مختلفاً عن واقعه الخاص. والتأثير الذي يمارسه هذا الواقع على القارئ سوف يعتمد، بشكل واسع، على النطاق الذي يقوم فيه القارئ نفسه بتزويد الجزء غير المكتوب من النص، على نحو فعال، ومع ذلك، فإن القارئ في استكمال كل الروابط المفقودة يتعين عليه أن يفكر بموجب تجارب مختلفة عن تجاربه الخاصة، وفي الحقيقة، يستطيع القارئ من خلال التخلي عن العالم المألوف لتجربته الخاصة فقط - أن يشارك بشكل حقيقي في المغامرة التي يدعوه إلى خوضها النص الأدبي.

### III

لقد رأينا، خلال عملية القراءة، ثمة تناسج فعال بين الاستباق والاسترجاع، تناسج قد يتحول في قراءة ثانية إلى نوع من الاسترجاع المتقدم. والانطباعات التي تنشأ نتيجة لهذه العملية سوف تتغير من فرد إلى آخر، ولكن ضمن الحدود التي يفرضها النص المكتوب كمقابل للنص غير المكتوب فقط. وبالطريقة نفسها، فإن شخصين يحدقان في السماء ليلاً قد ينظران إلى مجموعة النجوم نفسها، بيد أن أحدهما سوف يرى صورة برج الدب الأكبر، وسوف يميز الآخر الدب الأصغر. «فالنجوم» في نص أدبي ما ثابتة، والخطوط التي تصل بينها هي المتغيرة. وبطبيعة الحال، ربما يمارس مؤلف النص تأثيراً كبيراً على خيال القارئ - فتحت تصرف المؤلف درع كامل من التقنيات السردية - ولكن ما من مؤلف جدير بالتقدير سوف يحاول، في أيما وقت، أن يضع الصورة الكاملة أمام عين القارئ. وإذا ما فعل ذلك، فسوف يفقد قارئه سريعاً؛ لأنه، فقط، عن طريق تنشيط خيال القارئ يمكن للمؤلف أن يأمل في توريث قارئه، وفي جعله مدركاً لمقاصد نصه.

يتساءل جلبرت رايل *Gilbert Ryle* في تحليله للخيال قائلاً: " كيف يستطيع شخص أن يتوهم أنه يرى شيئاً ما من دون أن يدرك أنه لا يراه ؟ " ويجيب عن ذلك بما يأتي:

إن تخيل أحدنا لهلّفلن (*Helvellyn* وهو اسم جبل) لا يلزم عنه امتلاك إحساسات بصرية بمثل ما يلزم تلك الإحساسات البصرية لرؤية هلفلن ورؤية لقطات منه رأى العين. فالتخيل ينطوي على فكرة امتلاك معاينة لهلفلن، وإذن فهي عملية أكثر زيفاً من عملية امتلاك معاينة لهلفلن. إنه استخدام واحد من بين استخدامات أخرى لمعرفة الكيفية التي سوف يظهر بها هلفلن ، أو بمعنى آخر، إنه التفكير بالكيفية التي سوف يظهر بها هلفلن. إن التوقعات المتحققة في الإدراك في أثناء مشاهدة هلفلن لا تتحقق بالفعل في حالة تكوين صورة لهلفلن، ولكن فعل تكوين الصورة هو شيء يشبه التجربة التي تحقق تلك التوقعات. إن فعل تكوين الصورة ينطوي على امتلاك إحساسات باهتة، أو أطياف إحساسات، ولكنه بمقابل هذا لا ينطوي على الإحساسات التي يحصل عليها المرء إذا كان يرى الجبل فعلاً<sup>(١٠)</sup>.

إذا كان المرء يرى الجبل فهو، بطبيعة الحال، لا يعود بإمكانه أن يتخيله في وضعه ذاك، وعليه فإن فعل تكوين صورة الجبل يفترض سلفاً غياب الجبل. والشئ نفسه يحدث مع النص الأدبي، فنحن نستطيع ان نكون صور أشياء غير موجودة، ولكن، في حين يقدم لنا الجزء المكتوب من النص المعرفة، فإن الجزء غير المكتوب هو الذي يتيح لنا فرصة تكوين صورة عن الأشياء، وفي الحقيقة لن نكون قادرين من دون وجود عناصر اللاتحدد - الفجوات الموجودة في النص - على استخدام خيالنا<sup>(١١)</sup>.

تؤيد مصداقية هذه الملاحظة تجربة كثير من الناس عند مشاهدتهم فيلماً روائياً مثلاً. فحينما يقرأون رواية توم جونز قد لا يكون لديهم مطلقاً تصور واضح عن حقيقة البطل، ولكن عند مشاهدة الفيلم الذي يصور هذه الرواية، فربما يقول بعضهم: " إن

(١٠) *Gilbert Ryle, The Concept of Mind* (Harmondsworth, Great Britain: Penguin, 1968). p. 255

(١١) *CF, m Iser "Indeterminacy" PP. 11 FF.,, 42 ff*

البطل يبدو على غير ما تخيلته . والنقطة الأساسية هنا هي أن قارئ رواية توم جونز قادر على تصور البطل بالقياس إلى نفسه، وبذلك يشتمل خياله على عدد كبير من الإمكانيات، وفي اللحظة التي يتم فيها تضيق الإمكانيات إلى صورة واحدة كاملة وثابتة، فإن الخيال ينطفئ ونشعر بأننا كنا مخدوعين إلى حد ما . قد يكون هذا تبسيطاً مبالغاً فيه للعملية، ولكنه يبين، بوضوح، مدى الغنى الحيوي للشئ الكامن الذي ينشأ عن الحقيقة القائلة: إن البطل في الرواية يجب تكوين صورة عنه، فهو لا يمكن أن يرى . وبناء على ذلك، يتعين على القارئ أن يستخدم، مع الرواية، خياله لتركيب المعلومات المقدمة إليه، وبذلك يكون إدراكه غنياً وأكثر خصوصية في وقت واحد، أما مع الفيلم ، فإن القارئ يقتصر على الإدراك الحسي المادي، ونتيجة لذلك، ومهما يكن الشئ الذي يتذكره عن العالم الذي كَوَّن صورته، فإنه يتلاشى بقسوة .

#### IV

إن " فعل تكوين الصورة " الذي ينجزه خيالنا هو فعالية واحدة فقط من مجموعة فعاليات نقوم من خلالها بتكوين صيغة كلية لنص أدبي ما . لقد ناقشنا عملية الاستباق والاسترجاع، وينبغي أن نضيف إلى ذلك عملية ضم كل جوانب النص المختلفة من أجل تكوين التماسك الذي سيكون القارئ في بحث مستمر عنه . ففي حين أن التوقعات قد تُحوَّر باستمرار، والصور تُوسَّع باستمرار، إلا أن القارئ سوف يظل يكافح - وإن بصورة لاواعية - من أجل أن يضع كل شئ معاً في نموذج متسق . " من الصعب علينا دائماً، في أثناء قراءة الصور *images* كما في أثناء سماع الكلام، أن نميز بين ما يعطى لنا مما نستكملة نحن في عملية الإسقاط التي يحدثها التعرف ... إن تخمين الملاحظ هو الذي يختبر خليط الأشكال والألوان من أجل معنى متماسك، ليبلوره في تشكّل معين عندما يكون قد تمَّ إيجاد تأويل متسق<sup>(١٢)</sup> . وعبر ضم أجزاء النص المكتوبة

(١٢) E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*

(London: Phaidon Press, 1962). p. 204. ♣

معاً، نحن نمكّنها من التفاعل، ونرصد الاتجاه الذي تقودنا إليه، ونسقط عليها الاتساق الذي نحتاجه كقراء. ينبغي أن نتلون " الصيغة الكلية " هذه حتماً على وفق عملية اختيار خاصة بنا، لأن النص نفسه لا يعطى هذه الصيغة الكلية، إنما هي تنشأ من اللقاء بين النص المكتوب وذهن القارئ الفرد عبر تأريخ تجربته الخاصة ووعيه الخاص واستشرافه الخاص. و" الصيغة الكلية " ليست المعنى الحقيقي للنص، إنما هي، في أحسن الأحوال، معنى تشكيمياً، " والإدراك هو فعل فردي لرؤية الأشياء معاً، وليس شيئاً آخر " (١٣). ومثل هذا الإدراك لا يمكن، بإزاء نص أدبي، أن يتفصل عن توقعات القارئ، وحيثما تكون لنا توقعاتنا يكون لدينا أيضاً واحد من الأسلحة الفعالة في مستودع أسلحة الكاتب: وهو الوهم *illusion* .

كلما " تعرض قراءة متسقة نفسها... يسود الوهم " (١٤). إن الوهم، كما يقول نورثروب فراي، " راسخ أو قابل للتحديد، والواقع يفهم بشكل أفضل بوصفه سلباً لهذا الوهم " (١٥). إن " الصيغة الكلية " لنص ما تتخذ (أو بالأحرى تُعطى) بشكل اعتيادي هذا المخطط التمهيدي الراسخ أو القابل للتحديد بوصفه شيئاً أساسياً بالنسبة لفهمنا الخاص، ولكن القراءة، من جهة أخرى، إذا لم تكن تتكون من شيء آخر سوى أوهام تنمو من دون إعاقة، فإنها ستكون عملية مريبة، إن لم تكن خطيرة، بكل ما في الكلمة من معنى: فهي بدلاً من أن تحملنا على أن نكون على تماسٍ مع الواقع، سوف تقطع علينا الطريق إلى هذا التماس. وبطبيعة الحال، ثمة عنصر من " الهربية *escapism* " في الأدب بأسره ناتج عن عملية خلق الوهم نفسها، ولكن هناك نصوصاً لاتقدم سوى عالم متناغم ومطهر من كل تناقض ويستثنى بروية أي شيء قد يشوّه الوهم حال قيامه، وهناك نصوص لانرغب عموماً في تصنيفها كأدب. وكأمثلة على ذلك مجالات النساء والأشكال الهشة من القصة البوليسية.

(١٣) Louis O, Mink " History and Fiction as Modes of Comprehension *New Literary History* 1 (Spring, 1970) : 553

(١٤) Gombrich, *Art and Illusion*, p. 278.

(١٥) Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (New York: Atheneum, 1967). pp, 169 ff.



ومع ذلك، فحتى لو أن جرعة مفرطة من الوهم قد تؤدي إلى التفاهة، فهذا لا يعني أن عملية بناء الوهم يجب الاستغناء عنها ذهنياً تماماً، بل على العكس، فحتى النصوص التي تبدو أنها تقاوم تشكّل الوهم - وبذلك يُلَفَت انتباهنا إلى سبب هذه المقاومة - نحن نظل بحاجة إلى الوهم الثابت، ذلك أن تلك المقاومة نفسها هي النموذج المتسق الذي يسند النص. ويصدق هذا على النصوص الحديثة بشكل خاص، فدقة التفصيلات المكتوبة في هذه النصوص هي نفسها التي تزيد من نسبة الالتحد، إذ سيظهر تفصيل معين مناقض لآخر، ليحفّز بذلك ويحبط، في الوقت نفسه، رغبتنا في «تكوين الصورة»، وهكذا يجعل، على نحو مستمر، «صيغتنا الكلية» المفروضة تسبب في تفسخ النص. ومن دون تكوّن الأوهام سوف يبقى عالم النص غير المؤلف لا مألوفاً، فمن خلال الأوهام تصبح التجربة التي قدمها النص في متناول أيدينا، ذلك لأن الوهم - في مستويات اتساقه المختلفة - هو الذي يجعل من التجربة «قابلة للقراءة». وإذا لم نستطع أن نجد (أو نفرض) هذا الاتساق سوف نقضى على النص عاجلاً أم آجلاً. وهذه العملية هي عملية هرمنوطيقية فعلياً. يثير النص توقعات معينة نقوم نحن، في الحقيقة، بإسقاطها على النص بطريقة تُختزل فيها إمكانات دلالية إلى تأويل واحد مفرد ينسجم مع التوقعات المثارة، وعلى هذا النحو نستخلص معنى تشكّلياً مفرداً. إن الطبيعة الدلالية المتعددة للنص، وتكوين القارئ للوهم، هما عاملان متضادان. فإذا كان الوهم مكتملاً، فسوف تتلاشى الطبيعة الدلالية المتعددة، أما إذا كانت الطبيعة الدلالية المتعددة بالغة الفاعلية، فسوف يتحطم الوهم كلياً. إن كلا هذين الحدين المتطرفين يمكن تصورهما، ولكننا نجد في النص الأدبي الواحد شكلاً معيناً من التوازن بين هذين الحدين المتعارضين. وعليه لا يمكن أن يكون تشكّل الأوهام تشكّلاً مكتملاً، ولكن هذا اللاكتمال نفسه هو الذي يعطى النص قيمته المثمرة.

لقد لاحظ والتر باتر مرة - فيما يتعلق بتجربة القراءة - أن: «الكلمات، بالنسبة لقارئ جاد، هي كلمات جادة أيضاً، أما الكلمة الزخرفية والصيغة البلاغية والشكل التكميلي أو اللون أو المرجع، فهي قلما تحظى، بدقة، بتفكير القارئ في اللحظة المناسبة. ولكن من المؤكد أنها ستبقى برهة من الزمن باعثةً بذلك موجة ذهنية طويلة

خلفها قد تنطوي على تداعيات غريبة<sup>(١٦)</sup>. وحتى حينما يبحث القارئ في النص عن نموذج متماسك، فإنه يقوم، أيضاً، بتعريفه دوافع أخرى لا يمكن أن تندمج بصورة مباشرة، بل حتى إنها ستقاوم الاندماج النهائي. وعلى ذلك، سوف تبقى إمكانيات النص الدلالية، دائماً، أكثر غنى من أي معنى تشكلي يتم تكوينه في أثناء عملية القراءة. يمكن الحصول على هذا الانطباع، طبعاً، من خلال قراءة النص فقط. وبذلك لا يمكن أن يكون المعنى التشكلي إلا تحقيقاً للحد الأدنى من النص، ومع ذلك يكون هذا التحقيق باعثاً على الغنى نفسه الذي يلتمس تقييده، وفي الحقيقة، فإن الوعي بهذا الغنى يضطلع، في بعض النصوص الحديثة، بالأسبقية على أي معنى تشكلي.

وتترتب على هذه الحقيقة بضع نتائج يمكن التعامل معها - لأغراض التحليل - بصورة منفصلة على الرغم من أنها جميعاً تعمل معاً. وكما رأينا فإن معنى متماسكاً وتشكلياً هو معنى أساسي لإدراك تجربة غير مألوفة نستطيع تجسيدها في عالمنا التخيلي الخاص من خلال عملية بناء الوهم. وهذا التماسك يتعارض، في الوقت نفسه، مع عديد من إمكانيات التحقق التي يريد إقصاءها، ويتعارض مع النتيجة القائلة إن المعنى التشكلي تصاحبه دائماً " تداعيات غريبة " لاتتواءم مع الأوهام المتشككة. فالنتيجة الأولى، إذن، هي الحقيقة القائلة إننا، في أثناء تشكيل أوهامنا، ننتج أيضاً، وفي الوقت نفسه، تشويشاً كامناً لهذه الأوهام. ومن الغرابة بمكان أن ينطبق هذا أيضاً على النصوص التي تتحقق فيها توقعاتنا فعلياً، على الرغم من أن المرء سيفكر بأن تحقق التوقعات سيساعد على اكتمال الوهم. " إن الوهم يزول حالما يتضاعف التوقع، ونحن نحمله على محمل التسليم ونطلب المزيد<sup>(١٧)</sup>.

إن اختبارات علم نفس الجشطالت *gestalt psychology* التي أشار إليها غومبرتش *Gombrich* في كتابه الفن والوهم قد أوضحت شيئاً واحداً: " على الرغم من

(١٦)Walter Pater, *Appreciations, With an Essay on Style* (London: Macmillan and Co., 1895).

p. 15.

(١٧)Gombrich, *Art and Illusion*, p. 45.

أننا نعي عقلياً الحقيقة القائلة إن أية تجربة معينة ينبغي أن تكون وهماً، فإننا لانستطيع، بتعبير دقيق، أن نشاهد أنفسنا تحوز وهماً ما<sup>(١٨)</sup>. والآن، فإذا لم يكن الوهم حالة مؤقتة، فهذا في الحقيقة يعنى أننا نستطيع أن نكون لصيقيين به. وإذا ما كانت القراءة، حصراً، مسألة إنتاج وهم - وهو وهم ضروري رغم أنه يكون من أجل فهم تجربة غير مألوفة - فسوف نجازف بالوقوع ضحية خدعة فادحة. ولكن من خلال قراءتنا بالضبط، نكتشف تلك الطبيعة المؤقتة للوهم إلى حدّها الأقصى.

إن على القارئ أن يرفع، دائماً، القيود التي يضعها على " معنى " النص مادام تكون الأوهام تصحبه دائماً " تداعيات غريبة " لا يمكن أن تكون منسجمة معها. والقارئ يتقلب، مادام هو الذي يبني الأوهام، بين الاستغراق فيها ورصدها: فهو يكشف نفسه للعالم غير المؤلف من دون أن يكون مسجوناً فيه. ومن خلال هذه العملية ينتقل القارئ إلى حضور العالم التخيلي، وبذلك يجرب واقعيات النص كما تحدث فعلاً.

إن القارئ، في تقلبه بين الاتساق و " التداعيات الغريبة "، وبين الاستغراق في الوهم ورصده، يتحتّم عليه أن يتولّى زمام عملية الموازنة الخاصة به، وهذا هو الذي يشكّل التجربة الجمالية التي يقدمها النص الأدبي. وعلى أية حال، فإذا ما توجّب على القارئ إنجاز موازنة ما، فإنه، من الواضح، لن يعود منهمكاً في عملية إقامة الاتساق وتمزيقه. ومادامت هذه العملية هي نفسها التي تكون باعثاً على عملية التوازن، فربما يمكننا القول إن اللانجواز المتأصل للتوازن هو مطلب مسبق لدينامية العملية نفسها. وفي نشدان التوازن يتحتّم علينا أن نبدأ بتوقعات معينة يكون تبعثها متمماً للتجربة الجمالية.

علاوة على ذلك، فإن مجرد القول بأن " توقعاتنا متحققة " يعني اعتراف

غموض جديّ آخر. إن عبارة كهذه تبدو للوهلة الأولى أنها تنكر الحقيقة

الواضحة القائلة إن جزءاً كبيراً من متعتنا يتأتى من المفاجآت ومن تضليل

توقعاتنا. ويجد حل هذه المفارقة أساسه في تمييز معين بين " المفاجأة -sur

(١٨) *Ibid.*, p. 50

*prise* و" الإحباط *frustration*". ويمكن أن يقام التمييز تقريبا بموجب التأثيرات التي يخلقها كلا نوعي التجربة علينا. فالإحباط يعيق الفعالية أو يكبحها. وهو يوجب اتجاهاً جديداً لفعاليتنا إذا ما أردنا مغادرة المأزق. وبالنتيجة تتخلى عن موضوع الإحباط ونعود إلى فعالية دافع أعمى. وقد تتسبب المفاجأة، من جهة أخرى، بتوقف زمني للجانب الاستكشافي من التجربة، وتتسبب في اللجوء إلى تأمل وتمحيص شديدين. وفي الحالة الأخيرة، تفهم عناصر المفاجأة من جهة ارتباطها بما مضى من قبل، ومن جهة ارتباطها بالانسياق الإجمالي للتجربة، ومن ثم فإن متعة هذه القيم شديدة للغاية. ويظهر أخيراً أنه يجب أن تكون هناك دائماً درجة معينة من الجودة أو المفاجأة في تلك القيم كافة إذا ما تعين وجود تحديد متقدم لاتجاه الفعل الكلي... وإن أية تجربة جمالية تميل إلى إظهار تفاعل مستمر بين العمليات " الاستدلالية " و" الاستقرائية " (١٩).

إن هذا التفاعل بين " الاستدلال " و" الاستقراء " هو الذي يكون باعثاً على المعنى التشكلي للنص، وإن التوقعات والمفاجآت والإحباطات الفردية لاتنشأ من المنظورات المختلفة. ومادام هذا التفاعل لا يحدث في النص، بل إنه يستطيع أن يحيا من خلال عملية القراءة حسب، فسوف نستنتج أن هذه العملية تصوغ شيئاً غير مصوغ في النص، ومع ذلك، فإن النص يمثل " مقصدها ". وهكذا نحن نعبر، عبر القراءة، الجزء المصوغ من النص، وإن هذا اللاتحدد نفسه هو القوة التي تقودنا إلى إيجاد معنى تشكلي، في حين أنها تعطينا، في الوقت نفسه، مدى ضرورياً من الحرية لعمل ذلك.

وفي الوقت الذي نوجد فيه نموذجاً متماسكاً في النص، سوف نجد تأويلنا الذي ننتدبه، في الحقيقة، حضور إمكانيات " التأويل " الأخرى، ولذلك سوف تظهر مساحات

(١٩) B. Ritchie, "The Formal Structure of the Aesthetic Object," in *The Problems of Aesthetics*, ed. Eliseo Vivas and Murray Krieger (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965), pp. 230 ff.

جديدة من اللاتحدد (على الرغم من أننا نعيها بصورة مبهمّة فقط، إن كان ذلك ممكناً على الإطلاق، كما أننا نكون باستمرار "قرارات" سوف تقصى تلك المساحات). نجد، أحياناً، في تضاعيف رواية معينة مثلاً، أن الشخصيات والحوادث والخلفيات يبدو أنها تغيّر من دلالتها، وما يحدث حقيقة هو أن تلك "الإمكانيات" الأخرى تبدأ بالبروز بشكل قوى جداً، ولذلك نصبح واعين بها بصورة مباشرة جداً. وفي الحقيقة، فإن هذا التغيّر في المنظورات هو نفسه الذي يجعلنا نشعر بأن رواية ما أكثر "مطابقة للحياة". ومادما نحن الذين نقيم مستويات التأويل ونتحوّل من مستوى إلى آخر عندما نسير عملية الموازنة الخاصة بنا، فإننا نضفي على النص الروح الدينامية التي تمكّننا، تبعاً، من إغراق تجربة غير مألوفة في عالمنا الشخصي.

عندما نقرأ فإننا نتقلّب، بدرجة كبيرة أو قليلة، بين بناء الأوهام وتبديدها. ومن خلال عملية المحاولة والخطأ ننظّم ونعيد تنظيم المعطيات المتنوعة التي يقدمها لنا النص، بوتلك هي العوامل المعطاة، والنقاط الثابتة التي على أساسها نقيم "تأويلنا"، محاولين مواضعها معاً بطريقة نعتقد أن المؤلف كان يقصد مواضعها بها. "بغية تحقيق الإدراك، يتعيّن على المشاهد أن يخلق تجربته الخاصة. ويجب أن يتضمن هذا الخلق علاقات يمكن مقارنتها بتلك التي يخضع لها المنتج الأصلي. وهي ليست متشابهة بأي معنى حرفي. ولكن بالنسبة للمدرك، كما بالنسبة للفنان، ينبغي أن يكون هناك تنظيم لعناصر الكل التي تشبهه، من حيث الشكل لا من حيث المضمون، عملية التنظيم التي يجربها باستمرار مبدع العمل بصورة واعية. ومن دون إعادة الخلق لا يُدرك كعمل فني" (٢٠).

ليس فعل إعادة الخلق عملية تتم بشكل متسلسل أو متصل، إنما هو يعتمد في حقيقته على مُعترضات المجري لتجعل منه هذه المُعترضات فعلاً فعالاً. فنحن نتطلع إلى الأمام، وتلتفت إلى الخلف، ونقرر ونغير قراراتنا، ونكون توقعات، ويصنمنا عدم تحققها، ونحن نتساءل، ونستغرق في التأمل، ونوافق ونرفض: وهذه هي عملية إعادة

(٢٠) John Dewey, *Art as Experience* (New York: Capricorn Books, 1958). P.54.

الخلق الدينامية. وهذه العملية يقودها مكوّنان بنيويان رئيسيان داخل النص؛ الأول، ذخيرة من النماذج الأدبية المألوفة وتواتر الموضوعات الأدبية فضلاً عن الإلماع إلى السياقات الاجتماعية والتأريخية المألوفة؛ والثاني، التقنيات أو الاستراتيجيات المستخدمة لوضع المألوف مقابل اللامألوف. وتُدفع عناصر الذخيرة إلى الخلف أو تُبرز إلى الأمام باستمرار، متمخضة عن تهويل استراتيجي أو تسفيه، أو حتى إلغاء للإلماعات. إن هذا التغريب لما يعتقد القارئ بأنه يدركه يوجب خلق توتر سوف يقوى توقعاته ويمزقها كذلك. وعلى الشاكلة نفسها قد نُواجهُ بتقنيات سردية تقيم روابط بين أشياء نجد أنها من الصعوبة أن ترتبط، ولذلك نضطر إلى إعادة تأمل المعطيات التي عدت للمرة الأولى على أنها مباشرة تماماً. والمرء بحاجة إلى أن ينوّه، فقط، بالخدعة البسيطة نفسها التي غالباً ما يوظفها الروائيون، وبذلك فإن المؤلف نفسه يشترك في السرد، وهكذا تتأسس منظورات لم تنشأ من مجرد سرد الحوادث الموصوفة. وهذه دعاها واين بوث، مرة، بتقنية " الراوى غير الجدير بالثقة " (٢١)، ليبين المدى الذي يمكن فيه لوسيلة أدبية *Literary Device* أن تواجه التوقعات الناشئة من النص الأدبي. وإن صورة الراوى قد تفعل بشكل معاكس، تماماً، للانطباعات التي ربما نكوّنها بطريقة أو بأخرى. والسؤال الذي ينشأ عندئذ يتعلق بما إذا كانت هذه الاستراتيجية - المعاكسة لتشكل الأوهام - قد تندمج في نموذج متماسك يقع، في الحقيقة، على مستوى أعمق من انطباعاتنا الأصلية. وربما نجد أن راويّنا، في الحقيقة، يحولنا ضده من خلال معارضته لنا، ليقوى بذلك الوهم الذي يظهر على أنه بعيد عن التحطيم، أو بصورة أخرى قد نرتاب، إلى حد كبير، في أننا نبدأ بالتساؤل عن العمليات التي تقضى بنا إلى تكوين قرارات تأويلية. وأياً كان سبب ذلك فسوف نجد أنفسنا خاضعين لهذا التفاعل نفسه بين تكوّن الوهم وتبدده الذي يجعل القراءة عملية إعادة إبداع أساساً.

لنأخذ، كتوضيح بسيط لهذه العملية المعقدة، الحادثة العرضية في رواية عوليس *Ulysses* لجيمس جويس التي تُلمع فيها سيجارة بلوم إلى رمح عوليس. إن السياق

(٢١) cf. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961),

pp. 211 ff, 339 ff

(سيجارة بلوم) يستدعى عنصراً معيناً من الذخيرة (رمح عوليس)، والتقنية السردية تصل أحدهما بالآخر كما لو أنهما كانا متطابقين. فكيف يتسنى لنا "تنظيم" هذين العنصرين المتباعدين اللذين - من خلال الحقيقة نفسها القائلة إنهما موجودان معاً - ينفصل أحدهما عن الآخر بشكل واضح تماماً؟ وما هي احتمالات نموذج متسق هنا؟ ربما نقول إن ذلك من قبيل السخرية، فعلى الأقل ما عدد قراء جويس المعروفين الذين فهموها<sup>(٢٢)</sup>؟ وفي هذه الحالة تكون السخرية شكل التنظيم الذي يوحد المضمون. ولكن إذا كان ذلك كذلك، فما هو موضوع السخرية؟ رمح عوليس أم سيجارة بلوم؟ إن اللائقين الذي يُطبق على هذا السؤال البسيط يلقي بنوع من التوتر على التماسك الذي أنشأناه، وفي الحقيقة يبدأ باختراقه لاسيما عندما تبرز مشكلات تتعلق باقتران الرمح والسيجارة اللافت للنظر. وتقفز إلى الذهن بدائل متنوعة، ولكن التنوع وحده قمين بأن يخلف لدى المرء الانطباع بأن النموذج المتماسك قد تبعثر. ومع ذلك، فحتى لو أن المرء ما يزال يعتقد بأن تلك السخرية تحمل مفتاح اللغز فيجب أن تكون هذه السخرية ذات طبيعة غريبة جداً، لأن النص المصوغ لا يعنى محض نقيض لما هو مصوغ. فهو قد يعنى شيئاً ما لا يمكن صوغه على الإطلاق. وفي اللحظة التي نحاول فيها فرض نموذج متماسك على النص فمن المحتم أن تنبج التعارضات. وهذه، في الحقيقة، هي الوجه الآخر من العملة التأويلية نفسها، نتاج إلزامي للعملية التي تخلق التعارضات من خلال محاولة تفاديها. إن حضور هذه التعارضات هو نفسه الذي يلفت انتباهنا إلى النص، ويجبرنا على إجراء اختبار إبداعي لا للنص فحسب، ولكن لأنفسنا أيضاً.

إن ورطة القارئ هذه هي، بطبيعة الحال، أساسية لأي نص، ولكننا نكون في النص الأدبي في وضعية غريبة، فليس بمقدور القارئ أن يعرف ما الذي يلزم فعلاً عن مشاركته. فنحن نعرف أننا نشارك في تجارب معينة، بيد أننا لا نعرف ما الذي يحدث لنا في تضاعيف هذه العملية. وهذا هو سبب إحساسنا بالحاجة - عندما نتأثر جزئياً

(٢٢) Richard Ellman, "L'Ines, The Diuine Nabody, "in Twelve Original Essays on Great English Naveb, ed. Charles Shapiro (Detroit : Wayne State University press. 1960). p. 247

وقد صنفت هذه الحادثة العرضية بوصفها حادثة "بطولية سورية".

بكتاب ما - إلى الحديث عنه، ونحن لانريد من خلال حديثنا عنه أن نغادره، إنما نحن نريد، ببساطة، أن نفهم بوضوح ما الذى تورطنا فيه. فنحن نخضع لتجربة معينة، ونريد الآن أن نعرف بصورة واعية ما نجربه. وربما تكون هذه فائدة النقد الأدبي الرئيسية، فهو يساعدنا على تكوين وعى بتلك الجوانب من النص التى بقيت، بطريقة أو بأخرى، محجوبة فى ما دون الوعى، إنه يُشبع (أو يساعد على إشباع) رغبتنا فى الحديث عما قرأناه.

تحدث فاعلية نص أدبي من خلال الإثارة الواضحة للمألوف ونفيه اللاحق. وما بدا للوهلة الأولى أنه توكيد لافتراضاتنا يفضى إلى إنكارنا الخاص لها، وهكذا يميل إلى تهينتنا لتوجه جديد. ونحن لا نكون فى موقع لاستقطاب تجاربنا الجديدة إلا عندما نسبق تصوراتنا ونغادر ملجأ المألوف، وفى الوقت الذى يُورط فيه النص الأدبي القارئ فى تكوين الوهم، وفى الوقت نفسه فى تكوين الوسائل التى بوساطتها يُخترق الوهم، فى هذا الوقت تعكس القراءة العملية التى من خلالها نكتسب الخبرة. وحالما يتورط القارئ، يتم تخطى تصورات المسبقة الخاصة، وبذلك يصبح النص "حاضره" بينما تتوارى أفكاره الخاصة فى "الماضى"، وما أن يحدث هذا فإنه يكون مستعدا لاختبار النص مباشرة، الأمر الذى كان مستحيلاً بقدر ما كانت تصورات المسبقة "حاضره".

## V

لقد رصدنا - فى تحليلنا لعملية القراءة لحد الآن - ثلاثة جوانب مهمة تُشكل أساس العلاقة بين القارئ والنص: وهى عملية الاستباق والاسترجاع، والتكشيف اللاحق للنص بوصفه حدثاً حياً، والانطباع الناتج عن محاكاة الحياة.

إن أى "حدث حى" يجب أن يبقى مُشرعاً إلى حد كبير أو ضئيل. فهذا يجبر القارئ، فى أثناء القراءة، على البحث بصورة واعية عن الاتساق، لأنه عندئذ فقط يستطيع أن يفحص المواقع بدقة ويدرك اللامألوف. بيد أن بناء الاتساق هو نفسه عملية



حية يضطر فيها المرء، باستمرار، إلى اتخاذ قرارات انتقائية، وهذه القرارات تمنح، بالمقابل، واقعية معينة للإمكانات التي تقصدها، بقدر ما تحدث أثراً كاضطراب كامن للاتساق القائم. وهذا هو ما يورط القارئ في " الصيغة الكلية " للنص التي أنتجها القارئ نفسه.

وخلال هذا التورط يتحتم على القارئ أن يكشف بنفسه فعاليات النص، وأن يخلف وراءه تصورات المسبقة الخاصة. وهذا يمنحه فرصة أن يحوز تجربة ما بالطريقة التي وصفها ذات مرة جورج برنارد شو حين قال: " عندما تتعلم شيئاً ما تشعر دائماً للوهلة الأولى كما لو أنك فقدت شيئاً ما " (٢٣). فالقراءة تعكس بنية التجربة إلى الحد الذي لا بد من أن نرتاب فيه بالأفكار والمواقف التي تشكل شخصيتنا قبل أن نتمكن من تجربة العالم اللامألوف في النص الأدبي. ولكن خلال هذه العملية يحدث لنا " شيء ما " .

ومن الضروري أن يُنظر إلى هذا " الشيء " بنوع من التفصيل لاسيما أن التجسد اللامألوف في نطاق تجربتنا قد حجبه، إلى حد معين، فكرة شائعة جداً في النقاش الأدبي، وأعنى بها تلك الفكرة القائلة: إن عملية الاستغراق في اللامألوف تُصنّف على أنها تماهى القارئ بما يقرأه. وغالباً ما يستخدم مصطلح " التماهى " كما لو كان تفسيراً، بينما هو في الواقع ليس سوى وصف. وما يُقصد بالتماهى عادة هو إقامة صلات حميمة بين شخص وآخر، فهو أساس مألوف نقدر، بالاستناد إليه، على أن نجرب اللامألوف. وهدف المؤلف هو، رغم كل شيء، نقل التجربة، وهو كذلك موقف من تلك التجربة قبل كل شيء. وبالنتيجة، فإن " التماهى " ليس غاية في ذاته، وإنما هو خدعة يستخدمها المؤلف لإثارة مواقف في القارئ.

وهذا لا ينكر، بطبيعة الحال، وجود شكل من المشاركة ينشأ عندما يقوم المرء بالقراءة؛ فالمرء يستدرج، بالتأكيد، النص بطريقة يشعر فيها أنه ليس ثمة مسافة تفصله عن الحوادث التي يصفها. وهذا الاستغراق لخصه، بصورة جيدة، ردُّ فعل لناقد يقرأ رواية شارلوت برونتي جين آير : " نحن ننشغل بجين آير في ليلة شتائية،

(٢٣) George Bernard Shaw, Major Barbara (London: Penguin, 1964). p.316

فتستقزنا إلى حد ما الاستجابات المفرطة التي سمعناها، فنصمم بعزيمة قوية على أن نتسم بطابع انتقادي كما كروكر *Croker*\*. لكننا حين نواصل القراءة، فإننا لانسى كلاً من الاستحسان والانتقاد، فنتماهى بجين في كل مشكلاتها بحيث إنها تزوجت في الأخير من السيد روجستر عند الساعة صباحاً<sup>(٢٤)</sup>. والسؤال هو كيف ولماذا وما هي علاقة الناقد نفسه بجين ؟

وكيما نفهم هذه " التجربة " من الأجدر بنا أن نتأمل ملاحظات جورج بوليه عن عملية القراءة. فهو يقول إن الكتب تكتسب وجودها الكامل في القارئ فحسب<sup>(٢٥)</sup>. حقاً إن الكتب تكون من أفكار يفكر فيها شخص آخر، ولكن القارئ يصبح، في أثناء القراءة، الذات التي تفكر. وبذلك تختفي ثنائية الذات/الموضوع، التي تُعدُّ بطريقة أو بأخرى، شرطاً أساسياً لكل معرفة ولكل ملاحظة، وزوال هذه الثنائية يضع القراءة في موضع فريد بوضوح فيما يتعلق بالإستغراق الممكن للتجارب الجديدة. وهذا هو السبب في كون العلاقات مع عالم النص الأدبي غالباً ما يُساء تأويلها بوصفها تماهٍ. ومن الفكرة القائلة إن علينا أن نفكر، في أثناء القراءة، بأفكار شخص آخر يستنتج بوليه ما يأتي: " أياً كان الشيء الذي أفكر فيه فهو جزء من عالمي الذهني. ومع ذلك، فأنا أفكر هنا بفكرة تنتمي، بجلاء، إلى عالم ذهني آخر، فهي فكرة يُفكرُ فيها فيّ وكأني لم أكن موجوداً تماماً. وطبيعي أن هذا المفهوم لا يمكن تصوّره، وسيكون ذلك أكثر بروزاً إذا ما عكسنا الأمر مادامت كل فكرة يجب أن تكون لها ذات تفكر فيها، وهذه الفكرة غريبة علىّ، ومع ذلك فإنها فيّ، فيتعين أن يكون لها فيّ ذات غريبة علىّ... وحين أقرأ فإنني أتلفظ ذهنياً أنا معين، ومع ذلك فإن الأنا الذي أتلفظه هو ليس ذاتي أنا " <sup>(٢٦)</sup>.

بيد أن هذه الفكرة، بالنسبة لبوليه، هي جزء واحد من المسألة فقط. فالذات

\* هو جون ولسن كروكر *John Wilson Croker* (١٧٦١-١٨١٠) : كان أحد مؤسسي مجلة *Quarterly Review*

*view*، وكان بارعاً في الجدل والمناظرة. المترجمان

(٢٤) *William George Clark, review article in Fraser's (December, 1849) p. 692, quoted by Kathleen Tillotson, Novels of the Eighteen-Forties (Oxford: Clarendon Press, 1961) pp. 19 ff.*

(٢٥) *CF. Georges Poulet, "phenomenology of Reading New Literary History 1 (Autumn) 1969) : 45.*

(٢٦) *Ibid., p. 56.*

الغريبة التي تفكر في الفكرة الغربية في القارئ تدلّ على حضور كامن للمؤلف، المؤلف الذي يمكن للقارئ أن " يستبطن " أفكاره: " وهذا هو الشرط المميز لكل عمل أستدعيه إلى الوجود من خلال موضوعة وعيى فى تنظيمه. فأنا لأمنحه الوجود فقط، وإنما الوعى بالوجود<sup>(٢٧)</sup>. وهذا يعنى أن الوعى هو النقطة التي يتقارب عندها المؤلف والقارئ، وفى الوقت نفسه يؤدي إلى توقّف الاغتراب الذاتى الزمنى الذى يحدث للقارئ عندما يحيى وعيّه الأفكار التي صاغها المؤلف. وعلى أية حال، فإن ما ينجم عن هذه العملية شكل للتواصل يعتمد، طبقاً لبوليه، على شرطين: أولهما ضرورة إقصاء حياة المؤلف عن العمل، وثانيهما ضرورة إقصاء الميل الفردى للقارئ عن فعل القراءة. وحالئذٍ فقط يتسنى لأفكار المؤلف أن تحدث، ذاتياً، فى القارئ الذى يصبح حينها يفكر فى ما لاينتمى إليه من الأفكار. وما ينتج عن ذلك أن العمل نفسه ينبغى أن يفكر فيه بوصفه وعياً، لأنه بهذه الطريقة فحسب يكون هناك أساس كافٍ لعلاقة المؤلف/القارئ، وهى علاقة يمكن أن تقوم من خلال سلب قصة حياة المؤلف الخاصة والميل الخاص بالقارئ. ويصل بوليه إلى هذه النتيجة عندما يصف العمل بأنه تجلُّ للذات أو تجسُّد للوعى: " وهكذا يتعين علىّ ألاّ أتردد فى إدراك أن العمل مادام يحيا بهذا الاستنشاق الحيوى المستلهم من فعل القراءة، فإن أى عمل أدبى (بما أنه عيال على القارئ الذى يعلق العمل الأدبى حياته الخاصة) يصبح شبيهاً بكائن إنسانى، أى عقلاً يعى نفسه، ويكونها فى بوصفه ذاتاً لموضوعاته الخاصة"<sup>(٢٨)</sup>. وعلى الرغم من صعوبة اقتفاء هذا التصوّر الجوهري للوعى الذى يكون نفسه فى العمل الأدبى، فإن هناك، مع ذلك، نقاطاً معينة فى مجادلة بوليه تستحق المواصلة. ولكن ينبغى أن تُطور باتجاهات مختلفة نوعاً ما.

إذا كانت القراءة تزيل ثنائية الذات/الموضوع التي تشكل إدراكنا بأسره، فإن ما ينتج عن هذا هو أن القارئ سوف " تشغله " أفكار المؤلف، وهذه فى حقيقتها سوف تتسبب فى ترسيم " تخوم " جديدة. فلن يعود النص والقارئ يواجه أحدهما الآخر

(٢٧) *Ibid.*, p. 59.

(٢٨) *Ibid.*

كموضوع وذات، وإنما تحدث " الثنائية " داخل القارئ نفسه. ففي التفكير في أفكار شخص آخر تتراجع فردية القارئ إلى الخلف مؤقتاً، مادامت تلك الأفكار الغريبة تحل محلها، لتصبح تلك الأفكار الآن الموضوعة التي ينشدُ إليها انتباهه. فعندما نقرأ تحدث لشخصياتنا ثنائية مصطنعة، لأننا نتخذ شيئاً ما لأنفسنا كموضوعة نحن لانملكها فعلاً. وبالنتيجة، فعندما نقرأ فانتا تعمل على مستويات مختلفة. إذ على الرغم من أننا نفكر في أفكار شخص آخر، فإن ماهيتنا لن تتلاشى تماماً، فسوف تظل مجرد عامل فعال تقريباً. وهكذا، ثمة مستويان في القراءة - " أنا " الغريبة و " أنا " الحقيقية الفعلية - لا يمكن إطلاقاً أن ينعزل أحدهما عن الآخر. وفي الحقيقة، نحن نستطيع فقط أن نجعل أفكار شخص آخر موضوعة مستغرقةً في أنفسنا، شريطة أن تكون الخلفية الفعلية لشخصياتنا الخاصة مكيفةً لذلك. فكل نص نقرأه يرسم حداً مختلفاً ضمن شخصياتنا، ولذلك، فإن الخلفية الفعلية ( " أنا " الحقيقية) سوف تتخذ شكلاً مختلفاً طبقاً لموضوعة النص المعنى. وهذا شئ محتوم فقط بسبب الحقيقة القائلة إن العلاقة بين الموضوعة الغريبة والخلفية الفعلية هي التي ترجح إمكانية أن يكون اللامألوف مفهوماً.

وفي هذا السياق، ثمة ملاحظة استكشافية وضعها دى. دبليو. هاردنج *D. W. Harding* في جداله ضد فكرة التماهى بما يُقرأ: " إن ما يدعى أحياناً بتحقق الأمانى في الروايات والمسرحيات يمكن ... أن يوصف بشكل أكثر مقبولة ؛ لأنه صياغة للأمنية أو تحديد للرغبات، والمستويات الثقافية التي تعمل عندها قد تتغير على نحو واسع؛ والعملية هي نفسها.... ويبدو أقرب إلى الحقيقة... القول إن الأعمال التخيلية تسهم في تحديد قيم القارئ أو المشاهد، وربما تحفز رغباته، بدلاً من الافتراض القائل إنها تشبع رغبتنا من خلال أولوية معينة لتجربة بديلة " (٢٩). وفي فعل القراءة، فإن التفكير في شئ لم نجربه بعد لايعنى فقط أن نكون في موقع لتصوره أو حتى لفهمه؛ إنه يعنى أيضاً أن أفعال التصور هذه ممكنة وناجحة إلى الدرجة التي تقضى فيها إلى شئ ما

(٢٩) *D.W.Harding. " Psgchalauyical Processes in the Reading of Fiction British Journal of Aesthetics 2 (April 1962) : 144*

مصوغ فينا. ذلك لأن أفكار شخص آخر يمكن أن تتخذ لها شكلاً في وعينا إذا ما اجتذبت إلى العمل، في أثناء العملية، ملكتنا غير المصوغة لفك شفرة تلك الأفكار، تلك الملكة التي تصوغ نفسها أيضاً في فعل التفكيك. والآن، مادامت هذه الصياغة تُنفَّذ حسب مفاهيم وضعها شخص آخر تكون أفكاره موضوعاً قراءتنا، فإن ما ينتج عن ذلك هو أن صياغة ملكتنا، في أثناء التفكيك، لا يمكن أن تسير بموازاة توجّهاتنا الخاصة.

وفي هذا الموضوع تقع البنية الجدلية للقراءة. فالحاجة إلى مفكك تمنحنا فرصة صوغ قدرتنا الخاصة على التفكيك؛ أي أننا نبرز عنصراً من كينونتتنا لانعبيه بصورة مباشرة. إن إنتاج معنى النصوص الأدبية - الذي ناقشناه مع تشكيل " الصيغة الكلية " للنص - لا يستلزم مجرد الكشف عن اللامصوغ الذي يمكن أن يضطلع به خيال القارئ الفعّال، إنه يستلزم أيضاً إمكانية صوغ أنفسنا، ومن ثمّ اكتشاف ما بدا من قبل أنه يتملص من وعينا. وهذه هي الطرائق التي من خلالها تمنحنا قراءة الأدب الفرصة لصوغ اللامصوغ.



### المعنى بوصفه حادثة

إذا ما سأل شخص ما في هذه اللحظة (ماذا تفعل؟) ربما تجيبه (أنا أقرأ)، وبذلك تقرّ بحقيقة أن القراءة فعالية، أي أنها شيء ما تفعله. وما من امرئ سوف يجادل في أن فعل القراءة يمكن أن يحدث في حالة غياب الشخص الذي يقرأ. فكيف يمكن التمييز بين الرقص والراقص؟ ولكن من الغرابة بمكان أنه عندما يحين وقت إعداد بيانات تحليل النتائج النهائي للقراءة (المعنى أو الفهم) عادة ما يتم نسيان القارئ أو تجاهله. وفي الحقيقة، لقد أقصي القارئ في تاريخ الأدب الحديث نتيجة سنّ قانون معين) أي نتيجة هيمنة مقولة معينة (وأحيل هنا، بالطبع، على بيانات ومزات وبيردسلي السلطوية في مقالتهما المؤثرة بشكل هائل " المغالطة العاطفية *The Affective Fallacy*":

المغالطة العاطفية هي خلط بين القصيدة ونتائجها (بين ما هي عليه وما تفعله.... فهي تبدأ بمحاولة اشتقاق معايير النقد من التأثيرات النفسية للقصيدة فتنتهي بالانطباعية والنسبية. والنتيجة النهائية ... هي أن القصيدة نفسها بوصفها موضوعاً لحكم نقدي على نحو خاص تجنح إلى الاختفاء<sup>(١)</sup>.

سأعود في الوقت المناسب إلى هذه المجادلات، ليس من أجل دحضها أو إثباتها أو اعتناقها، ولكن أودّ أن أبين، أولاً، القوة التفسيرية لمنهج في التحليل يأخذ القارئ،

(١) William Wimsatt, Jr., and Monroe Beardsley, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington: University Press of Kentucky, 1954), p.21.

كونه حضوراً وسائطياً فعلاً، بنظر الاعتبار على نحو تام، ويجعل من ثمّ " التآثيرات النفسية " للقول بؤرة له. وأودّ أن أستهل عملي بجملة لا تكشف نفسها للأسئلة التي نطرحها عادة:

*That Judas Perished by hanging himself, there is no certainty in Scripture: though in one place it seems to affirm it, and by a doubtful word hath given occasion to translate it, yet in another place, in a more punctual description, it maketh it improbable, and seems to overthrow it \**

بيدأ المرء، عادة، بأن يسأل " ما الذي تعنيه هذه الجملة ؟ " أو " حول أي شيء تدور؟ " أو " ما الذي تقوله ؟ " كل هذه الأسئلة تحافظ على موضوعية القول. وعلى أية حال، فإن لهذه الجملة، بالنسبة لي، ميزة أنها لا تقول شيئاً. أي أنك لا تستطيع أن تستخلص منها حقيقة معينة يمكن أن تفيد إجابة على أي من هذه الأسئلة. إن هذه الصعوبة، بالطبع، هي نفسها حقيقة الاستجابة؛ وهي توحى، بالنسبة لي على الأقل، بما يخلق المعنى الإشكالي بوصفه إفادة تحمل معنى تاماً كاستراتيجية، وبوصفه فعلاً يقع على عاتق القارئ بدلاً من كونه وعاءً يستخلص منه القارئ رسالة. والاستراتيجية أو الفعل هما، هنا، اللايقين المتنامي *progressive decertainizing*. إن القارئ بمجرد أن يبدأ بالجزء الأول من الجملة يلقي بنفسه في أداة التأكيد " *that* " التي تتصدّرها: " *that Judas perished by hanging himself* " (وفي تراكيب من هذا النوع تُفهم " *that* " على أنها اختصار للعبارة " *the fact that* "). إن هذا ليس قراراً واعياً إلى حد كبير، وكأنه تنظيم استباقي لتصوره عن الأشكال المستقبلية للجملة. فهو يعرف (من دون أن يعطي شكلاً إدراكياً لمعرفته) أن هذه التعبير الأولى هي جزء تمهيدي لتوكيد أوسع (إنها " أساس ")، ويتعين عليه أن يتحكم بها إذا ما أراد أن يتحرك بسهولة وجرأة خلال مايلي ذلك، وفي سياق هذه " المعرفة " يكون متهيئاً - مرة أخرى بصورة أقل وعياً - لأي تركيب من مجموعة تراكيب:

\* ليس ثمة يقين في الكتاب المقدس إن يهوذا شتق نفسه فهلك: على الرغم من أنه ( الكتاب المقدس ) يبدو في موضع يؤكد ذلك، وبكلمة ملتبسة يمنح فرصة تفسيره مع أنه في موضع آخر، وبوصف دقيق جداً، يجعله غير محتمل ، ويبدو أنه يحطّمه



*That Judas perished by hanging himself, is (an example for us all).*

هلك يهوذا بشنق نفسه، هي (عبرة لنا جميعاً).

*That Judas perished by hanging himself, shows (ow conscious he was of the enormity of his sin).*

هلك يهوذا بشنق نفسه، تبين (كم كان واعياً بشناعة خطيئته).

*That Judas perished by hanging himself, should (give us pause).*

هلك يهوذا بشنق نفسه، يجب أن (تجعلنا مترددين).

إن نطاق هذه الإمكانيات (وهناك، بالطبع، إمكانيات أكثر من هذه) يضيق إلى حد كبير عندما نقرأ الكلمات الثلاث الآتية: "there is no" وعند هذه النقطة يتوقع القارئ، وحتى إنه يتنبأ، بكلمة مفردة وهي "الشك" *doubt*؛ ولكنه يجد، بدلاً من ذلك، كلمة «يقين» *certainty*؛ وفي تلك اللحظة تصبح منزلة أداة التأكيد من الجملة التي قامت بدور المرجع له، تصبح غير يقينية. (إنه لمن قبيل السخرية الطريفة أن يكون ظهور كلمة "يقين" مناسبة للشك، في حين أسهمت كلمة "شك" في يقين القارئ). إن محصلة ذلك هي أن حدود علاقة القارئ بالجملة تخضع لتغير عميق، لينهمك فجأة بفعالية من نوع مختلف، فبدلاً من أن يتابع نقاشاً في طريق منار جيداً (وهي إنارة منطفئة رغم كل شيء) فإنه يبحث الآن عن حجة واحدة. إن الدافع الطبيعي لوضعية كهذه، سواء أكانت في الحياة أم في الأدب، هو الماضي قديماً على أمل أن ما اكتنفته الغموض سوف يصبح واضحاً مرة أخرى، ولكن في هذه الحالة فقط، يكثف هذا الماضي قديماً إحساس القارئ بالتشكك. فالنثر ينفث باستمرار، ومن ثم ينغلق، على إمكانية التحقق باتجاه أو آخر. هناك نوعان من المفردات في الجملة، أحدهما يعد بالتوضيح - مثل الكلمات "مكان" *place*، "يؤكد" *affirm*، "مكان" *place*، "دقيق" *punctual*، "يحطم" *overthrow*، بينما لايفي النوع الآخر، باستمرار، بذلك الوعد - مثل الكلمات "على الرغم من" *though*، "ملتبس" *doubtful*، "مع ذلك" *yet*، "غير محتمل" *improbable*، "بيدو

*seems*؛ وينتقل القارئ جيئةً وذهاباً بين هذين النوعين من المفردات وبين الخيارين البديلين - وهما: هلك يهوذا، أو لم يهلك، بشنق نفسه - اللذين يظان معلقين (والحقيقة أن القارئ هو الذي يظل معلقاً) عندما تنتهي (تتضاءل؟ تتوقف عن؟) الجملة. وتضاعف وفرة الضمائر لاتحدد هذه التجربة. ويصبح من الصعب، أكثر فأكثر، أن نعلم إلى أي شيء تشير ( *it* )، وإذا ما تجشّم القارئ عناء اقتفاء خطواته، فإنه يعود القهقري إلى " *that Judas perished by hanging himself* "؛ وباختصار، فإنه يستبدل ضميراً نكرة عوضاً عن تأكيد أقلّ معرفة (أي تأكيداً يقينياً).

وأياً كانت القناعة والوضوح اللذان يحيطان بهذا التحليل (وهو تحليل مستنفد على أية حال) فإنما هو نتيجة لاستبدال السؤال: ماذا تعني هذه الجملة؟ بسؤال آخر أكثر إجرائية وهو: ما الذي تفعله هذه الجملة؟ وإن ما تفعله الجملة هو إعطاء القارئ شيئاً ما ومن ثمّ تسلبه إياه، ثمّ تغريه بأنّ تعدّه بإعادة الشيء له، لكنها لا تفعل ذلك. إن ملاحظة عن الجملة بوصفها قولاً - أي رفضها تكوين عبارة خبرية - تمّ تحويلها إلى وصف تجربتها (أي ثمة عجز عن استخراج واقعة منها). فهي لم تعد موضوعاً، و شيئاً في ذاته، وإنما حادثة، شيء ما يحدث للقارئ ولمشاركته في الجملة. وأزعم أن هذه الحادثة، هذا الحدث - أي الحادثة بأسرها وليس أي شيء يمكن أن يقال عنها أو أية معلومة قد يسلبها المرء منها - هو معنى الجملة. (وفي هذه الحالة بالطبع، ليس ثمة معلومة لتُسلب).

إن هذه أطروحة استفزازية، وسيكون توضيحها والدفاع عنها موضع عناية الصفحات الآتية، ولكن قبل الشروع في ذلك، أودُّ أن أختبر قولاً هو الآخر لايقول شيئاً (على نحو واضح):

*Nor did they not perceive the evil plight. \**

\* إن ترجمة هذا البيت سوف تكون، في ضوء تحليل فش، ترجمة مربكة تماماً؛ لذلك أثرنا أن نبقى هكذا. أما الترجمة العربية الموجودة ضمن الفردوس المفقود فهي " لم يكونوا غافلين عن الخسران الفادح " (ترجمة د. محمد عناني) وسيُتضح أنها ترجمة لانتواء مع تحليل فش على الإطلاق. المترجمان

تولد الكلمة الأولى من هذا البيت المقتبس من الفردوس المفقود *Paradise Lost* توقعاً دقيقاً (وإن كان مجرداً) لما سيأتي بعد ذلك، أي أنها تولد تأكيداً سلبياً سوف يتطلب إتمامه فاعلاً وفعلاً. ومن ثمّ، فإن هناك فجوتين " وهميتين " في ذهن القارئ تنتظران الملء. ويقوى هذا التوقع (إذا كان سبب قوته أنه لم يعارض فقط) ببساطة الفعل المساعد " *did* " والضمير " *they* ". ومما يمكن افتراضه أن الفعل لا يأتي متأخراً كثيراً. ولكن القارئ يُعطى، في مكان هذا الفعل نفيّاً ثانياً لا يمكن أن يتكيف مع تصوّره لشكل القول. ويتعثّر تقدّم القارئ خلال السطر، ويُجبر على التوصل إلى تفاهم مع الكلمة " *not* " المقحمة (لأنها غير متوقعة). وبالنتيجة، فإن ما يفعله القارئ، أو ما يجبر على فعله عند هذه النقطة هو أن يثير السؤال الآتي: هل هم (أي الملائكة) كانوا كذلك أم لم يكونوا؟ وفي بحثه عن جواب، فهو إما أن يعيد القراءة - وفي هذه الحالة يكرر ببساطة متوالية العمليات الذهنية - أو أن يمضي قدماً ليجد في هذه الحالة الفعل المتوقع، ولكن في أية حالة من هاتين الحالتين، يبقى لايقين التركيب *syntactical* غير محلول.

وقد يُعترض على ذلك بأن يقال إن حل الصعوبة هو، ببساطة، توسّل قاعدة النفي المزدوج؛ أي أن أحدهما يلغي الآخر، لتكون القراءة " الصحيحة " من ثمّ بالشكل الآتي: " *they did perceive the evil plight* ". ولكن مهما تكن هذه القراءة مقنعة بمقتضى المنطق الداخلي للأقوال القواعدية (وحتى في هذه الحالة، هناك مجموعة مشكلات)<sup>(٢)</sup>، فإنها ليست ذات علاقة بمنطق تجربة القراءة أو ليست ذات علاقة بمعناها، وهذا ما أودّ التشديد عليه. إن هذه التجربة هي تجربة زمانية، وفي تضاعيفها يتحد النفيان، لا لإنتاج عبارة موجبة، وإنما لمنع القارئ من تكوين المعنى البسيط (الصريح) الذي يكون هدفاً لتحليل منطقي. والقيام بتهيئة السطر يعني القيام بسلبه تأثيره الأبرز والأهم: أي تعليق القارئ بين البدائل التي يقدمها تركيبه من لحظة إلى أخرى. وإذا ما نُظر إلى

(٢) وهكذا لا يمكن قراءة هذا السطر على النحو الآتي " وليس إنهم لم يدركوا *They did not perceive* " بحيث لا يكون معنى هذا السطر مشابهاً لقولنا " إنهم أدركوا *They did perceive* ". (والمسألة تظل قائمة). ويمكن للمرء أن يبرهن على أن " *not* " ليست أداة للنفي حقيقةً.

السطر بوصفه موضوعاً، شيئاً في ذاته، تصبح المشكلة مشكلة واقعة يُنظر إليها بوصفها حدثاً. إن عدم قدرة القارئ على أن يعلم ما إذا كانوا "هم" *they* يدركون أم لا يدركون، وسؤاله اللإرادي (أو معادله النفسي) هما حادثتان تقعان بمواجهة السطر، ولأنهما حادثتان تكونان جزءاً من معنى السطر، حتى لو حدثا في الذهن وليس على الصفحة. وبالنتيجة، نكتشف أن السؤال: " *did they or didn't they* " إنما جوابه هو: " *they did and they didn't* ". ويستثمر ميلتون (ويشير انتباهنا إلى) معنيين لكلمة "يدرك" *perceive*: فهم (الملائكة الفاسدون) يدركون النار والألم والظلمة، بمعنى أنهم يرون ذلك عياناً، على الرغم من أنهم عميُّ بإزاء الدلالة الأخلاقية لحالتهم؛ وبهذا المعنى الأخير، فإنهم لا يدركون الحالة الفاسدة التي يسرمون فيها. بيد أن هذه قصة أخرى.

ثمة منهج يسند هذين التحليلين، هو منهج بسيط إلى حد ما من حيث المفهوم، ولكنه ، من حيث التنفيذ، منهج مركّب (أو معقّد على الأقل). فالمفهوم هو ببساطة إثارة صارمة ونزيهة للسؤال الآتي: ما الذي تفعله هذه الكلمة، أو العبارة، أو الجملة، أو الفقرة، أو الفصل، أو الرواية، أو المسرحية، أو القصيدة؟ ويتضمّن التنفيذ تحليل استجابات القارئ المتطورة في ما يتعلق بالكلمات حينما تعقب إحداها الأخرى زمانياً. وكل كلمة في هذا التحليل تحمل تشديداً خاصاً. إن تحليل الإستجابات المتطورة يجب أن يُميّز من النزعة الذرية *atomism* في النقد الأسلوبي. فاستجابة القارئ للكلمة الخامسة في سطر ما أو جملة معينة إنما هي، إلى حد بعيد، نتاج استجاباته للكلمات الأولى، والثانية، والثالثة، والرابعة. وما أقصده بالاستجابة هو أكثر من مجرد سلسلة مشاعر (ما أسماء ويمزات وبيردسلي " الأوصاف العاطفية الخالصة) وتشتمل مقولة الاستجابة على جميع الفعاليات التي يثيرها صفٌ كلمات معينة: أي أنها تشتمل على تصوّر الإمكانات التركيبية أو المعجمية، وحدثها اللاحق أو لاحدوثها، وموقفها من الأشخاص أو الأشياء أو الأفكار التي تشير إليها، ونقض تلك المواقف أو مساءلتها، وهناك أشياء أخرى كثيرة. وهذا يلقي بجلاء حملاً ثقيلاً على المحلّ الذي يجب أن يأخذ بنظر الاعتبار - في ملاحظاته عن أية لحظة من لحظات تجربة القراءة - كلما حدث (في

ذهن القارئ) في اللحظات السابقة على هذه اللحظة، وإن كل لحظة من هذه اللحظات تخضع، بالمقابل، إلى الضغوط المتراكمة للحظات السابقة عليها. (ويتعين على القارئ أن يأخذ بنظر اعتباره التأثيرات والضغوط المتقدمة زمانياً على تجربة القراءة الفعلية - أي قضايا النوع الأدبي والتاريخ إلخ - وهي قضايا سوف أتأملها لاحقاً). إن هذا بأسره متضمنٌ في العبارة " زمانياً *in time*". إن أساس المنهج هو تأمل السيل الزماني لتجربة القراءة، وإنه ليفترض بالقارئ أن يستجيب بمقتضى ذلك السيل، لا بمقتضى القول ككل. بمعنى أن هناك نقطة معينة - في قول أياً كان طوله - يُضمُّ عندها القارئ إلى الكلمة الأولى فقط، وبعدئذ إلى الكلمة الثانية، ومن ثم إلى الكلمة الثالثة وهكذا دواليك، وإن وصف ما يحدث للقارئ هو، دائماً، تصوير لما حدث لتلك النقطة. (ويتضمن الوصف موقف القارئ من تجارب المستقبل وليس التجارب ذاتها).

تتجلى أهمية هذا المبدأ عندما نعكس التعبيرتين الأوليتين من جملة يهوذا لتصبح: " *There is no certainty that Judas perished by hanging himself* " وفي هذه النقطة، لن تكون منزلة أداة التأكيد موضع شك؛ لأن القارئ يعرف، بادئ ذي بدء، أنها ملتبسة، فهو يُعطى منظوراً ينظر من خلاله إلى العبارة، وما يعقب ذلك يدعم هذا المنظور بدلاً من أن يعارضه، بل إن اختلاط الضمائر في الجزء الثاني من الجملة لن يشوشه؛ لأنه من الممكن موضعيتها بسهولة في سياق استجابته الابتدائية. وليس ثمة اختلاف بين هاتين الجملتين من حيث المعلومات المنقولة (أو غير المنقولة)، أو من حيث المكونات المعجمية والتركيبية<sup>(٢)</sup>، إن الاختلاف يكمن فقط في طريقة تلقيهما. بيد أن ذلك الاختلاف يسبب الاختلاف التام بين تجربة غير مريحة ومشوشة يكون الغموض المتدرج لواقعة ما مصحوباً فيها بعجز في الإدراك الحسي من جهة، وتجربة وافية ذاتياً، على نحو كلي، يكون فيها لايقين ما يقيناً مريحاً من جهة أخرى، ويظل وثوق القارئ بقواه غير مزعزع؛ لأنه في حالة سيطرة دائماً. وأنا أصرُّ على أن هذا الاختلاف إنما هو

(٢) وبطبيعة الحال، فإن كلمة " *That* " لاتعود تقرأ " *the fact that* "؛ لأن تنظيم التعبيرات قد أفضى إلى

استبعاد هذه الإمكانية.

اختلاف في المعنى.

تمثل نتائج (وسأسميها لاحقاً "ميزات") هذا المنهج في المثالين اللذين سقتهما على نحو تام ولو بصورة غير مباشرة. إن ما يفعله المنهج، أساساً، هو إبطاء تجربة القراءة، لذلك فإن "الحوادث" التي لا يلاحظها المرء في الزمن الاعتيادي - ولكنها تحدث فعلاً - تحضر أمام مقاصدنا في التحليل. وهذا المنهج هو كما لو كان آلة تصوير بطيئة الحركة، وذات توقف آلي، تقوم بتصوير تجاربنا اللسانية وتقدمها لنا لتفحصها. وتستند قيمة إجراء كهذا، بطبيعة الحال، إلى فكرة المعنى بوصفه حادثة، شيئاً ما يحدث بين الكلمات وذهن القارئ، شيئاً ما لا تراه العين المجردة، ولكن يمكن أن يجعل مرئياً (أو على الأقل محسوساً) عبر الاستهلال المنتظم لسؤال "ثاقب" هو (ما الذي يفعله هذا؟). كثيراً ما يفترض أن المعنى هو وظيفة القول، ويساوى بالمعلومة التي ينقلها (الرسالة)، أو بالموقف الذي يعبر عنه. بمعنى أن مكونات قول ما يُنظر إليها إما في علاقة أحدها بالآخر، أو في علاقتها بوقائع العالم الخارجي، أو في علاقتها بحالة ذهن المتكلم - المؤلف، وبحسب أية واحدة من هذه التنويعات، أو بحسبها جميعاً، يوضع المعنى (إذ يفترض أنه مطمور) في القول، وأن استيعاب المعنى هو فعل استخلاص<sup>(٤)</sup>. وباختصار، هناك إحساس ضئيل بالعملية، بل إحساس أضال بمشاركة القارئ الفعلية في تلك العملية.

إن لهذا التركيز على الموضوع اللفظي بوصفه شيئاً في ذاته ومستودعاً للمعنى، نتائج نظرية وعملية كثيرة. وأولى هذه النتائج هي أنه يخلق فئة كاملة من الأقوال التي يُصرح، بسبب شفافيتها المزعومة، بأنها غير صالحة كموضوعات للتحليل. فالجمل - أو أجزاءها، التي "تكون معنى *make sense*" بصورة مباشرة (وإذا ما فكر المرء في هذه الصيغة (تكون معنى *make sense*) فإنها موحية بعمق) - هي أمثلة على اللغة العادية، فهي عبارات محايدة، ولا أسلوب يميزها، إذ إنها تشير "ليس إلا" أو تصور "ليس إلا".

(٤) لا يصدق هذا على فلاسفة اللغة العادية في مدرسة أوكسفورد (أوستن *Austin*، غرايس *Grice*، سيرل *Searle*) الذين ناقشوا المعنى بموجب علاقات المستمع - المتكلم، وبموجب مواضع القصد - الإستجابة، أي ناقشوا المعنى الوضعي.

لكن تطبيق السؤال: " ما الذي يفعله هذا ؟ " (الذي يفترض وجود شيء ما يحدث دائماً)، تطبيقه على أقوال كهذه يكشف عن أن عناية كبيرة تُبذل لإنتاجها واستيعابها (فكل تجربة لسانية تؤثر وتضغط)، على الرغم من أن معظمها يتواصل لينتهي عند مستوى التجربة " قبل الشعوري " الذي نزمع معاينته. وهكذا، فإن القول (سواء أكان مكتوباً أم مقولاً) مثل " هناك كرسي " يفهم حالاً بوصفه تصويراً إما لحالة خارجية موجودة أو لفعل إدراك حسي (أرى كرسيًا). ويكون للقول معنى مباشر في أي واحد من إطارَي مرجعيته هذين (أي سواء أكان إطار الحالة الخارجية أم إطار فعل الإدراك) وعلى أية حال، فالشيء المهم بصدد القول هو، من وجهة نظري، الرسالة السرية *sub rosa* التي ينشرها (القول) بمقتضى إمكانية استيعابه السهلة. ويكون القول يقدم المعلومة على نحو مباشر وبسيط، فإنه يؤكد (بصمت ولكن بفاعلية) " قابلية تقديم " المعلومة بشكل مباشر وبسيط، وبذلك فإنه امتداد لعملية منظمة ننجزها على التجربة كلما ترشّح هذا القول من خلال وعينا الزمكاني. وباختصار، يكون القول معنى بنفس الطريقة التي نكون (أي نصنع) فيها معنى لأي شيء يوجد خارجنا، إن كان هناك شيء خارجنا، لذلك يعلمنا القول - بتكوينه معنى ميسور - بأنه من السهل للمعنى أن يتكون، وبأننا قادرون على تكوينه بيسرٍ. إن وثيقة كاملة تتكون من هذه الأقوال - نصّ في الكيمياء أو دليل هاتف - سوف نخبرنا بذلك دائماً، وإن ذلك - بدلاً من أن يكون " مضموناً " قابلاً للوصف - سيكون معناها. وتسمى مثل هذه اللغة لغة " عادية " فقط لكونها تعزز وتعكس فهمنا العادي للعالم وموقعنا فيه، ولكن بسبب ذلك، تماماً، تكون لغة استثنائية (ما لم نقبل بابستيمولوجيا سانجة تمنحنا مدخلاً مباشراً للواقع)، وإن ترك هذه اللغة غير محللة يعني المجازفة بفقدان الكثير مما يحدث - لنا ومن خلالنا - عندما نقرأ (أو عندما نفكر كذلك) ونفهم.

وباختصار، فإن المشكلة هي ببساطة أن معظم مناهج التحليل تعمل على مستوى من التجريد عالٍ جداً بحيث تكون فيه المعطيات الأساسية لتجربة المعنى مهلهلة أو غامضة. وفي مجال الدراسات الأدبية يمكن أن تُفهم نتائج نظرية سانجة عن معنى

القول وعمما يلزم عنه من افتراض حول اللغة العادية في سياق ما يُعترف به على أنه حالة النقد المؤسفة للرواية والنثر عموماً. وعادة ما يُفسر هذا بالإحالة على تمييز بين النثر والشعر، الذي هو، في الحقيقة، تمييز بين اللغة العادية واللغة الشعرية. من المؤكد أن الشعر يتميز بمدى عالٍ من الانحراف عن الثوابت التركيبية والمعجمية العادية. وبذلك فإنه يقدم إلى الناقد المحلل نقاط انطلاق كثيرة جداً. والنثر، من جهة أخرى، (باستثناء النصوص الشاذة عن القاعدة من نوات النزوع الباروكي مثل نثر توماس براون وجيمس جويس) هو مجرد نثر، إنه موجود هناك حسب. وقبل كل شيء، فإن هذا الضعف، باستثناء التأثيرات المثيرة جداً، هو الذي أودَّ معالجته، على الرغم من أن المثاليين اللذين بدأتُ بهما هذه المقالة كانا قد اختيرا بطريقة سيئة ماداماً تحليلين للأقوال المنزاحة بوضوح وبشكل إشكالي. لقد كانت هذه، طبعاً، حيلة لإثارة انتباهك. لنسلم الآن بأن لي منهجاً، ودعني أبين أن هذا المنهج يتكشف عن فائدة مثلى عندما يُطبَّق على مادة لاتعد بالنجاح. ولنتأمل، مثلاً، هذه الجملة (وهي في الحقيقة جزء من جملة) من " خاتمة " مقالة لباتر عنوانها عصر النهضة *The Renaissance* التي - من النادر أن تكون موضوعاً لمحادثة يومية - لاتتيح مجالاً واسعاً لبراعة الناقد التحليلية للوهلة الأولى:

*That clear perpetual outline of face and limb is but an image of ours.*

ما الذي يمكن للمرء أن يقوله عن جملة كهذه؟ وإني لأخشى أن يجدها محلل الأسلوب مباشرة وغير منزاحة على نحو مثبِّط، يجدها مجرد جملة خبرية من قبيل (س) هي (ص). وإذا ما اجتذِب المرء، بمحض المصادفة، إلى هذه الجملة فإنه، على الأرجح، لن يولي انتباهاً كبيراً للكلمة الأولى " *That* ". فهي مطروحة هناك حسب. ولكنها، بالطبع، ليست مطروحة هناك، إنها موجودة هناك بصورة فاعلة، وتفعل شيئاً ما، ويمكن اكتشاف ماهية ذلك الشيء بإثارة السؤال الآتي: " ما الذي تفعله؟ ". والجواب على ذلك واضح، ومائل أمامنا مباشرة على الرغم من أننا لانراه حتى نثير ذلك السؤال. فالكلمة " *That* " هي اسم إشارة، كلمة تشير، وما أن يستوعبها المرء،



فإن معناها المرجعي يتأسس (رغم أنه غير محدد). وأياً كانت الكلمة "that"، فهي تقع خارج الملاحظ - القارئ وعلى مسافة منه، إنها "يمكن أن تشير إلى" - (والإشارة هي ما تفعله الكلمة "that") - شيء مادي وصلد. وتولد الكلمة "that"، بموجب استجابة القارئ، توقعاً يحمل القارئ على السير قدماً، وهو توقع اكتشاف ماهية الكلمة "that". إن الكلمة وتأثيرها هما المعطيان الأساسيان لتجربة القارئ، وسوف يوجهان وصف تلك التجربة لأنهما يوجهان القارئ.

تعمل الصفة "clear" بطريقتين؛ فهي تعد القارئ بأنه عندما تظهر الكلمة "that" سوف يكون قادراً على أن يراها بسهولة، وبالعكس يمكن أن تُرى بسهولة. والكلمة "Perpetual" ترسخ إمكانية رؤية الكلمة "that" حتى قبل أن تُرى، والكلمة "outline" تمنحها شكلاً كامناً، في حين أنها تثير في الوقت نفسه تساؤلاً. وهذا التساؤل - لأي شيء تخطط؟ - تجيب عليه التعبير "of face and limb" التي تملأ، بالنتيجة، المخطط. وبمرور الوقت يصل القارئ إلى الفعل الخبري "is" - الذي يقرأ بالحقيقة الموضوعية لما سبقه - ليُصار بعد ذلك إلى توجيه القارئ، على نحو محكم، نحو عالم من الموضوعات المميزة تماماً، ومن الملاحظين المميزين تماماً الذين يكون القارئ واحداً منهم. ولكن الجملة تتحول بعدئذ إلى القارئ لتزيل العالم الذي خلقتة بنفسها. ومع الكلمة "but" تتم إعاقة التقدم السهل خلال الجملة (وهو تقدم يدوم جزءاً من لحظة قبل أن يدرك المرء أن للكلمة "but" قوة الكلمة "only")، وتضعف القوة الخبرية للفعل "is"، وتتعرض، فجأة، منزلة المخطط المرسوم، على نحو صارم، الذي أكرهه القارئ على قبوله، تتعرض للشك، وتبدد الكلمة "image" ذلك الشك، ولكن باتجاه حالة غير جوهرية، ويتلاشى هذا الشكل الغامض تماماً عندما تميّع التعبير "of ours" التمييز بين القارئ وذلك الذي يكون (أو كان) "خارجة without" (وهذه كلمة باتر الخاصة). والآن أنت تراها (that) ولا تراها في الوقت نفسه. فباتر يمنح ويسلب في الوقت نفسه. (ومرة أخرى، إن وصف تجربة القارئ بهذه الطريقة هو تحليل لمعنى الجملة، وإذا ما سألت: "ولكن ماذا تعني هذه الجملة؟" ستكون إجابتي ببساطة أن أعيد عليك الوصف).

إن ما يصدق على هذه الجملة يصدق، كما أعتقد، على جمل كثيرة نعدُّ أنفسنا مسؤولين عنها بوصفنا نقاداً ومعلمي أدب. وفي هذه الجملة، أعني في تجربتها، ثمة أشياء تزيد على ما نلتقطه بالنظرة العابرة. فما تحتاج إليه، إذن، هو منهج، أو آلة إذا شئت، يجعل - من خلال عمله ما يقع دون مستوى استجابة الذات الواعية قابلاً للملاحظة، أو في متناول اليد على الأقل . وسوف يقرُّ كل فرد بأن هناك شيئاً «مضحكاً» يحدث في جملة " يهوذا " المقتبسة من كتاب براون *Brown: Releigio Medi- ci* ، وإن هناك صعوبة ماثلة في قراءة وفهم البيت الشعري من الفردوس المفقود ؛ بيد أن هناك ميلاً لافتراض أن جملة باتر هي مجرد تقرير (أيّاً كان شكل هذا التقرير) . وبطبيعة الحال ، إنها ليست شيئاً أبداً. وفي الحقيقة، إنها ليست تقريراً على الإطلاق، على الرغم من أن التقرير (أو الوعد بالتقرير) هو أحد مكوناتها. إنها تجربة؛ إنها حدث؛ إنها تفعل شيئاً ؛ وتجعلنا نفعل شيئاً ما. وفي الحقيقة ، أنا أودُّ أن أمضي إلى أبعد من هذا الحدِّ لأقول ، ويتناقض مباشرة مع ويمزات وبيردسلي ، إن ما تفعله الجملة هو ما تعنيه .

### منطق الاستجابة وبنيتها

ما أقترحه هو أنه ليست ثمة علاقة مباشرة بين معنى جملة ما (فقرة، أو رواية، أو قصيدة) وما تعنيه كلماتها. وكما نعبر عن المسألة بصورة أقل استفزازاً، نقول: إن المعلومات التي ينقلها القول - أي رسالته - هي مكوّن للمعنى، ولكن بالتأكيد يجب ألا يُعدَّ معادلاً له. فتجربة قول ما - التجربة بأسرها وليس كل ما يمكن أن يقال عنها، بما في ذلك ما يمكن أن أقوله أنا - هي معنى هذا القول.

ينتج عن هذا أنه من المستحيل لطريقتين مختلفتين أو أكثر أن تعنيا الشيء نفسه، على الرغم من ميلنا إلى الاعتقاد بحدوث ذلك دائماً. ونحن نربط ذلك بأن نستبدل

تجربتنا اللسانية الحالية بتأويل أو تجريد يلائمها، بحيث تتوافق هذه " التجربة " مع هذا التأويل أو التجريد حتماً. ونحن نحتال لكي ننسى ما حدث لنا في حياتنا مع اللغة؛ وذلك بأن ننحّي أنفسنا، قدر الإمكان، بعيداً عن الحادثة اللسانية قبل تكوين إفادة معينة عنها. وهكذا، نحن نقول، مثلاً، إن جملة " *the book of the father* " وجملة " *the father's book* " تعنيان الشيء نفسه، متناسين أن كلمتي " *father* " و " *book* " تشغلان موضعين مختلفين من التأكيد في تجاربنا المختلفة؛ وكلما نمعن في هذا النسيان، نصبح قادرين على الاعتقاد بأن جملاً، كالجملتين الآتيتين، هما جملتان متماثلتان في المعنى رغم اختلافهما:

*This fact is concealed by the influence of language,moulded by science,which foists on us exact concepts as though they represented the immediate deliverances of experience.\**

*A. N. Whitehead*

*And if we continue to dwell in thought on this world,not of objects in the solidity with which language invests them ,but of impressions ,unstable ,flickering, inconsistent,which burn and are extinguished with our consciousness of them,it contract still further.\*\**

*Walter Pater*

وببساطة، فإنه لمن المغري القول إن هاتين الجملتين تفعلان الشيء نفسه. إن اللغة التي تدعى الدقة تعمل على حجب دفع التجربة الفعلية وإيقاع الاضطراب فيها.

\* تُحجّب هذه الواقعة نتيجة تأثير اللغة، فيقول بها العلم، الذي يفرض علينا مفاهيم دقيقة وكثتها تمثل الأحكام المباشرة للتجربة.

\*\* وإذا ما بقينا مسكونين بالتفكير في هذا العالم، لا التفكير في الموضوعات الصلدة التي تستوعبها اللغة، بل التفكير في الانطباعات، والتقلبات، والومضات، والتعارضات التي تتقد وتنطفئ حسب وعينا بها، فإنه [أي العالم] يظل ينكمش إلى أبعد من ذلك.

وبطبيعة الحال، فإن هاتين الجملتين تفعلان ذلك إذا ما تأملهما المرء عند مستوى من العمومية عالٍ بما فيه الكفاية. لكن هاتين الجملتين - بوصفهما تجربتين فرديتين يحيا قارئٌ معينٌ من خلالهما - غير متشابهتين على الإطلاق، ومن ثمّ فهما غير متشابهتين من ناحية المعنى.

إذا ما تناولنا، بدءاً، جملة وايتهايد، سيوضح ببساطة أنها لاتعني ما تقوله. فبقدر ما يجوس القارئ خلالها، فإنه سوف يجربُ صلابة العالم الذي تفترض الجملة إنكار وجوده. فكلمة " *fact* واقعة " نفسها تبني مفهوماً دقيقاً من فكرة اللادقة، وعن طريق الإحالة العكسية لإيجاد مرجعها - " فسمة التجربة هنا هي أنها مشوشة بشكل حاد ومبعثرة " - ينجز القارئ الفعل المميز الذي تتطلبه هذه الجملة منه، وهو تثبيت الأشياء في أمكنتها. ليس ثمة تشوش في الجملة ولا في تجربتنا لها. فكل تعبيرة في الجملة تتصل منطقياً بما يسبقها وتهيء الطريق لما يلحقها؛ ومادام انتباهنا النشط يُحتاج إليه عند مواضع العلاقة هذه، فنحن نقسم الجملة على سلسلة من المجالات المنفصلة، كل واحدة منها تهيمن عليها لغة اليقين. فحتى العبارة " *as though they represented* كأنها تمثل " تقع في هذه الفئة مادام نبرها يسقط على التعبير " *they represented* التي تدفعنا، بعد ذلك، إلى الأمام بانتظار التعبير " *deliverances of experience* أحكام التجربة ". وباختصار فإن الجملة، في تأثيرها علينا، توضح الطبيعة الدقيقة والمنظمة بشكل جيد للتجربة الفعلية، وهذا هو معناها.

تقوّض جملة باتر نفسها، بدءاً، بالشاكلة نفسها. إن الكلمة الأقل قوة في مستهل تعبيريتها الأوليتين هي كلمة " *not* " التي تغمرها الكلمات المحيطة بها - " *world* "، و " *objects* "، و " *solidity* "، و " *language* " - ومع مرور الوقت يصل القارئ إلى كلمة " *but* لكن " في العبارة " *but of impression* لكن الانطباعات "، فيجد نفسه يسكن *inhabiting* ( *dwelling in* ) " عالماً " من الموضوعات الثابتة و " الصلدة ". إنه، بالطبع، عالم يتألف من كلمات شكّل القارئ نفسه جزءها الأعظم حينما أنجز الأفعال القواعدية *grammatical actions* التي تدعم صلابة ظواهر العالم. وعبر إحالة عكسية من كلمة

"them" إلى كلمة "objects" يمنح السكن (*inhabiting*) "dwelling in" "عالمًا" من الموضوعات الثابتة و "الصلدة". إنه، بالطبع، عالم يتألف من كلمات شكّل القارئ نفسه جزءها الأعظم حينما أنجز الأفعال القواعدية *grammatical actions* التي تدعم صلادة ظواهر العالم. وعبر إحالة عكسية من كلمة "them" إلى كلمة "objects" يمنح القارئ كلمة "objects" مكاناً في الجملة (وأيّاً كان موضوع الإحالة العكسية، فإنه ينبغي أن يكون في مكان ما) ومكاناً في ذهنه. وعلى أية حال، يكون هذا العالم نفسه هشاً في النصف الثاني من الجملة. ومع ذلك، ما يزال هناك اعتماد عكسي على تجربة القراءة، إلا أن نقطة الإحالة، وهي كلمة "imperissions"، والسلسلة التي تلحقها - "unstable"، و "flickering"، و "inconsistent" - تفيد إبراز لاصلاذته فقط. وبذلك يرتكب باتر، مثل وايتهايد، التضليل نفسه الذي حذّر منه، بيد أن هذا جزء واحد من استراتيجيته، ويفكك (يطفىء) الجزء الثاني من استراتيجيته الوهم الذي خلقه. فكل مرحلة تالية من الجملة هي (حسب تعبير وايتهايد) أقل دقة من سابقتها، لأن القارئ يميل، عند كل مرحلة تالية، إلى الاستمرار أقل فأقل؛ وعندما يتم اختزال التعبير "this world" إلى الكلمة "it" في (*it contracts still further*)، يخرج القارئ خالي الوفاض تماماً. يمكن للمرء، حسب تقديري، أن يقول، في الأخير، أن هاتين الجملتين تومئان إلى البصيرة نفسها؛ بيد أن هذه العبارة الصغيرة تريكني؛ لأن كلمة "insight" بصيرة "هي كلمة أخرى تدلّ ضمناً على التعبير "there it is, I've got" "155". وهذا هو بالضبط الاختلاف بين الجملتين: إذ يجعلك وايتهايد تحصل عليه "It" ("العالم المرتّب، والمزركش، والمنمّق، والدقيق")، بينما يعطيك باتر تجربة امتلاكه "It" منصهراً تحت قدميك. وبمجرد أن يقفل المرء عائداً من الجمل، عند ذلك فقط، تكون هذه الجمل متماثلة بأية طريقة كانت؛ والتحليل بموجب الأفعال *doings* والأحداث *hap pen-ings* لا يسمح بتلك العودة. يبرز تحليل جملة باتر سمة أخرى للمنهج، وهي استقلاله عن المنطق اللساني. فإذا ما طلب إلى قارئ عابر أن يشير إلى الكلمة الأكثر أهمية في التعبير الثانية - "*not of objects in the solidity with which language invests them*" فمن المحتمل أنه سيشير إلى كلمة "not"، فهذه الكلمة، كونها علامة

منطقية، تتحكم بكل شيء يتبعها. ولكن لكونها مكوناً واحداً في تجربة معينة، فإنه لمن الصعوبة بمكان أن تكون متحركة على الإطلاق، لأنه بقدر ما يتكشف جزء التعبير للعيان تكون "not" أقل مدعاة لانتباهنا وذكرياتنا؛ إذ تعمل ضدها، وتغمرها أخيراً، كما رأينا، سلسلة تامة من الكلمات القوية جداً. وبالطبع فإن قصدي من هذا هو إنه في تحليل جملة بوصفها شيئاً في ذاته، جملة تتكون من كلمات منتظمة بحسب علاقات تركيبية منطقية *syntactological*، فإن "not" ستكون ذات حضور من حيث الشكل، ولكن سيظهر ضعفها واضحاً خلال تحليل تجريبي. وهذه الحالة تكون أكثر وضوحاً، وربما أكثر تشويقاً، في واحدة من جمل مواظ دون

*Donne's sermons: And therefore as the mysteries of our religion, are not the objects of our reason, but by faith we rest on God's decree and purpose, (it is so, O God, because it is thy will it should so) so God's decrees are ever to be considered in the manifestation thereof.\**

في هذا الموضع تُدمر "not" - التي تتحكم منطقياً أيضاً - بوساطة التركيب ذاته التي هي جزء منه، لأن هذا التركيب يكره القارئ على نحو لافضولي - ولكن مع ذلك بصورة فاعلة - على إنجاز تلك العمليات الذهنية التي تكون ما تفيد الجملة - أي ما تقوله - لتعارض بالضبط مناسبتها. أي أنه يمكن إعادة صياغة القضية المطروحة قبل الجملة المعترضة بالشكل الآتي:

*Matters of faith and religion are not the objects of our reason* إن مسائل الإيمان والدين ليست موضوعات لعقلنا ". بيد أن فعل الإبتداء البسيط بالكلمات "And therefore" يغمرنا حتماً في التفكير في مسائل الدين والإيمان، وفي الحقيقة أن توهج هذه الكلمات من القوة العارمة بحيث إن استجابتنا العادية لهذا الجزء من الجملة تكون استجابة استباقية؛ فنحن في انتظار الكلمة "so" بغية إتمام النتيجة المدعومة منطقياً

\* ولأن تلك الأسرار هي أسرار ديننا المقدس، فإنها ليست موضوعات لعقلنا، ولكننا نستند عن طريق الإيمان إلى ناموس الله وغايته، (إلهي إنها إرادتك)، وهكذا يجب مراعاة نواميس الله بإظهارها.

والتي تبدأ بالكلمات " *And therefore as* ". ولكن عندما تظهر " *so* " فإنها ليست هي ما كنا نتوقعه على الإطلاق، ذلك أن " *so* " العائدة للأمر الإلهي - " *so* " السببية في العبارة " *it is so, O God because it is thy will it should be so* " هي أكثر حقيقية من أي سببية أخرى يمكن ملاحظتها في الطبيعة أو وصفها بلغة طبيعية (إنسانية). وعلى أية حال، فإن المتكلم يكمل " شرحه " و " تنظيمه " للعبارة كما لو أن صمتها يدعي بأن يكون نافذة على واقع مازال بمنأى عن التساؤل. ونتيجة لذلك يُنبه القارئ على عدم ملاءمة العملية التي استغرق فيها (من خلال التركيب)، وفي الوقت نفسه يقبل - من أجل كائنات إنسانية محدودة - بضرورة الشروع ضمن الافتراضات الحالية غير الصادقة لتلك العملية.

وبطبيعة الحال، فإن تحليلاً شكلياً لهذه الجملة يكشف بالتأكيد عن توتر بين استخدامي " *so* " السابقين؛ فأحدهما مرادف للكلمة " *therefore* " وثانيهما اختزال للتعبير " *so be it* " وربما يستمر هذا التحليل في افتراض أن العلاقة بينهما إنما هي مرآة للعلاقة القائمة بين ألباز الإيمان وعمليات العقل. ومع ذلك، فأنا أشك في أن تحليلاً شكلياً يوصلنا إلى النقطة التي نستطيع منها أن نرى الجملة وصيغة الخطاب الذي تمثله بوصفها مزحة تقلل من القيمة الذاتية (فالفظة " *thereof* " تهزأ من اللفظة " *therefore* ") التي يستجيب لها القارئ ويكون ضحيتها. وباختصار، وكما أعيد ما قلته، فإن تأمل قول ما بمعزل عن الوعي الذي يتلقاه هو بمثابة المجازفة بفقدان مقدار كبير مما يحدث. إنها مجازفة يأخذ فيها التحليل الذي يسير بموجب " الأفعال والأحداث " (٥) شكل الحد الأدنى.

ثمة ميزة أخرى للمنهج هي قابليته على التعامل مع الجمل (والأعمال) التي لاتعني أي شيء، بمعنى أنها لاتكون معنى. إذ غالباً ما لوحظ (إما بإطراء أو بازدياء) أن

(٥) أستعير هذا التعبير من ب. دبليو. بريدجمان *P. W. Bridgman* في كتابه:

*The Way Things Are* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press (1959)

الأدب مؤلف من هذه القوال إلى حد كبير. (ثمة تعليق لافت للنظر فحواه أن كلاً من ديلان توماس وأنصار نظرية انزياح اللغة الشعرية يقتبسون أمثلتهم على الأغلب من عمل دون *Donne* . إن التمييز الصارم، على مستوى تحليل تجريبي، بين المعنى واللامعنى، مع أحكام القيمة الملازمة له والحديث عن مضمون الصدق، هو تمييز ضبابي؛ ذلك أن مكان المعنى، سواء أتكوّن المعنى أم لم يتكوّن، هو ذهن القارئ وليس الصفحة المطبوعة أو الفضاء القائم بين دفتي كتاب. وكما نضرب مثلاً على ذلك، نتحول مرة أخرى، وللمرة الأخيرة، نحو باتر:

*This at least of flame-like, our life has, that it is but the concurrence<sup>re</sup> renewed from moment to moment, of forces parting sooner or later on their ways."*

تحبط هذه الجملة، بتعمد، رغبة القارئ الطبيعية في تنظيم الجزئيات التي تعرضها. فبوسع المرء أن يرى، مثلاً، إلى أي حد ستكون تجربته لها مختلفة إذا ما أحلنا التعبير "*concurrency of forces*" محل التعبير "*concurrency, renewed from moment to moment*".  
مكاني، والذهن يتخيل (يصور) قوى منفصلة و متميزة تتجمع، بصورة منظّمة على مركز حيث تشكل قوة جديدة، ولكنها قوة ما يزال بالإمكان تمييزها وقيادها (بالمعنى الذهني)، بينما يحول التعبير الآخر، بتصميم، دون تشكيل تلك الصورة. وقبل أن يتمكن القارئ من أن يستجيب تماماً لكلمة "تزامن" *concurrency* توقفه كلمة "*renewed*" ، وذلك بجعل الحالة الزمانية للحركة غير واضحة. هل حدث التزامن من قبل؟ هل يحدث الآن؟ وعلى الرغم من أن التعبير "*from moment to moment*" يجيب على هذه التساؤلات، إلا أنه يفعل ذلك على حساب الافتراضات القابعة خلفها، فالعبارة لا تتيح المجال لأي شيء، شكلي وتخطيطي إلى حد بعيد، أن يتخذ شكل "عملية *process*" متصلة. فمن التعبير "*a moment*" إلى التعبير "*of forces*" ثمة شيء يحدث بلا انقطاع؛ ولكن في اللحظة القادمة، أي اللحظة التي يبدأ فيها القارئ بالتعبير "*parting*" فإنهما



ينفصلان. فهل يحدث ذلك فعلاً؟ إن التعبير " *Sooner or later* " يفسد هذه المحاولة الجديدة لإيجاد نموذج واتجاه في التعبير " *our life* "، والقارئ ينحرف مكانياً وزمانياً. إن العائق النهائي لعملية التنظيم هو صيغة الجمع " *ways* " التي تمنع الخيال من سلوك طريق واحد، وتصرّ على صدفوية وعشوائية أي شيء يحدث عاجلاً أم آجلاً.

إن قراءة الجملة هذه (أي قراءة تأثيراتها) تتجاهل، بطبيعة الحال، منزلتها بوصفها قولاً منطقياً. فالعبارة " *concurrency, renewed from moment to moment, of forces* " هي - إذا ما أُعدت كعبارة تطابق حالة خارجية في العالم " الواقعي " - عبارة خالية من المعنى، بيد أن رفضها لأن تكون ذات معنى بتلك الطريقة الاستطرادية يخلق التجربة التي تمثل معناها، وإن تحليلاً لتلك التجربة، بدلاً من تحليل المضمون المنطقي، لقادر على تكوين معنى من نوع معين، معنى تجريبي، أي تكوين معنى من اللامعنى.

ثمة إجراء مشابه (ومنقذ) يمكن أن يُنجز على وحدات أكبر من الجملة.... ومهما كان حجم الوحدة، فإن بؤرة المنهج تبقى هي تجريب القارئ لهذه الوحدة، وتبقى أولية المنهج هي السؤال السحري " ما الذي تفعله هذه الوحدة؟ " وإن الإجابة عن هذا السؤال هي بطبيعة الحال أكثر صعوبة مما لو كانت لجملة واحدة. فهناك العديد من الاستجابات، بل أنواع مختلفة من الاستجابات، يتعين إدراك حقيقتها، وهناك أيضاً سياقات عديدة تُنظّم وتعدّل التدفق الزماني لتجربة القراءة. وسوف نتأمل لاحقاً بعض هذه المشكلات. ولأقل حالياً إنني أجد، عادة، أن ما قد يسمى تجربة العمل الأساسية (ولا أعني المعنى الأساسي) إنما تحدث عند كل مستوى.

## مغالطة المغالطة العاطفية

لقد حاولت في الصفحات السابقة أن أبرهن على منهج في التحليل يشدد على القارئ بدلاً من النتائج، وأودُّ في ما تبقى من هذا المقال أن أتأمل بعض الاعتراضات الأكثر وضوحاً على هذا المنهج. وبالطبع فإن الاعتراض الرئيسي هو: إن النقد العاطفي يحمل المرء من " الشئ ذاته " بكل صلاته إلى الانطباعات البدائية لقارئ متقلب ومتغير. ولهذا الاعتراض بضعة أبعاد، وسوف تقتضي إجابة متعددة الأوجه.

أولاً، إن تهمة الانطباعية *impressionism* تمت الإجابة عنها، كما أمل، ببعض من نماذج تحليلاتي. وإذا ما كان هناك أي شئ، فإن التمييزات المطلوبة، التي يقدمها المنهج، مناسبة جداً حتى بالنسبة لتحليل الأنواق. لأنني لم أضمن مقولة الاستجابة "الاهتياجات والإحساسات السريعة" و " الأعراض النفسية الأخرى" (٦) فقط، بل ضممتها جميع العمليات الذهنية الدقيقة المتضمنة في عملية القراءة، بما فيها عملية تكوين الأفكار الناجزة، وعملية إنجاز (والتأسف على) أفعال الحكم، وتعقب النتائج المنطقية وإبرازها؛ ويعود ذلك أيضاً إلى أن إصراري على الضغوط المتراكمة لتجربة القراءة يضع تقييدات على الاستجابة الممكنة لكلمة أو عبارة معينتين.

بيد أن الاعتراض الأهم مازال قائماً، وهو أنه حتى لو أمكن وصف استجابات القارئ بدقة معينة، فما الداعي لإشغال أنفسنا بها مادامت موضوعية النص الأكثر ملموسية متيسرة بشكل مباشر (" القصيدة ذاتها بوصفها موضوعاً لحكم نقدي متميز تجنح إلى الاختفاء "). وإجابتي على هذا الاعتراض بالغة البساطة وهي: إن موضوعية النص مجرد وهم، بل إنها أكثر من ذلك وهم خطير؛ لأن موضوعية النص تكون مقنعة على المستوى المادي. وهذا الوهم هو أحد أوهام الكفاية الذاتية والإكمال. إذ إن سطرأً مطبوعاً، أو صفحة، أو كتاباً، إنما هو شئ موجود هناك بوضوح، شئ يمكن الإمساك به وتصويره أو طرحه جانباً، ويتبدى على أنه المستودع الوحيد لأیما قيمة ومعنى

(٦) Wimsatt and Beardsley, *The Verbal Icon*, p. 34.

نرفقهما به *it* (أمل أن يكون بالإمكان تجنب الضمير *it* ولكن بشكل يوضح قصدي)\* . وهذا بالطبع هو الافتراض غير المقول والقابع خلف كلمة " مضمون " . فالسطر أو الصفحة أو الكتاب يتضمّن كل شيء.

إن الفضيلة المهمة للفن الدينامي *kinetic art* هي أنه (من وجهة النظر هذه) يضطرك إلى أن تعيه " *it* " بوصفه موضوعاً متغيراً - ومن ثم ليس هناك " موضوع " على الإطلاق - وإلى أن تعي نفسك أيضاً بوصفك متغيراً بصورة مماثلة. فالفن الدينامي لايسلم نفسه لتأويل سكوني *static interpretation* ، لأنه يرفض البقاء ساكناً، ولن يدعك أيضاً أن تبقى ساكناً. وخلال عمله يجعل من الوظيفة الفعلية للملاحظ شيئاً لامناص منه. والأدب هو فن دينامي ، بيد أن الشكل المادي الذي يتخذه يحول دون رؤيتنا لطبيعته الأساسية حتى لو حاولنا ذلك. لأن تداول الأيدي لكتاب ما، وكون هذا الكتاب قائماً على الرف، ويمكن جدولته، كل ذلك يحقّقنا على أن نفكر فيه كموضوع ثابت. وعندما نطرح جانباً، بطريقة أو بأخرى، كتاباً معيناً ننسى أننا في أثناء ما كنا نقرأ كان هو *it* يترك (فالصفحات تُقلب، والخطوط ترتدُّ إلى الماضي)، وننسى أيضاً أننا كنا نتحرك معه.

إن النقد الذي يعدّ " القصيدة ذاتها بوصفها موضوعاً لحكم نقدي متميز " يوسّع من هذا النسيان ليجعله مبدأ، فهو يحول التجربة الزمانية إلى تجربة مكانية، ويقفل راجعاً وبلمحة واحدة يستوعب الأمر برمته (جملة، صفحة، عمل) ذلك الشيء الذي يعرفه القارئ فقط (هذا إن كان يعرفه) قليلاً قليلاً ولحظة فلحظة. إنه نقد يأخذ أبعاد النتائج المادية كمجال (محدد ذاتياً)، ومن ضمن تلك الأبعاد يرسم النقد البدايات والمتوسطات والنهايات، ويكشف عن توزيعات التواتر (أو التردد)، ويتبع نماذج الصورة الأدبية *im-agery*، ويخطط طبقات التعقيد (بشكل عمودي طبعا)، ويقوم بذلك كله من دون أن يأخذ بنظر الاعتبار العلاقة (إن كانت هناك علاقة) بين معطيات النتائج وقوته العاطفية. وتنصب مساعته على العمل أكثر مما تنصب على الشيء الذي يتناوله العمل.

\* ( يقصد فش بملاحظته هذه الضمير *it* الذي يقابله في الترجمة ضمير (الهاء) من أجل إلغاء أي موضوعية

يوحى بها هذا الضمير. المترجمان

" فالموضوعية " الدقيقة طريق خاطئ لأنه يتجاهل، عن عمد، ماهية الحقيقة الموضوعية في ما يتعلق بفعالية القراءة. ومن جهة أخرى، فإن التحليل بموجب الأفعال والأحداث موضوعي على نحو حقيقي لأنه يدرك رشاقة، و" حركية "، تجربة المعنى، ولأنه يوجهنا إلى حيث يكون الوعي الفعال والحساس للقارئ.

ولكن ما القارئ؟ فعندما أتحدث عن استجابات " القارئ " أفلا أتحدث فعلاً عن نفسي، جاعلاً منها نائباً عن ملايين من القراء، هم جميعاً ليسوا أنا نفسي على الإطلاق؟ والجواب نعم وكلا. ويكون الجواب نعم، بمعنى أنه لا يوجد اثنان منا تكون أوليات استجابتهما متماثلة. ويكون الجواب كلا، في حالة إذا ما جادل شخص ما في أن تعميم الاستجابة أمر مستحيل بسبب فرادة الأشخاص. وهنا بالذات يستطيع المنهج أن يَكَيّف رؤية اللسانيات الحديثة، لاسيما مفهوم " القدرة اللسانية *linguistic competence* " والذي مفاده: " إنه من الممكن تمييز النظام اللساني الذي يشترك فيه كل متكلم " (٧). إن هذا التمييز، إذا ما تحقق، سيكون " نموذج قدرة " يطابق، تقريباً، الأوليات الداخلية التي تتيح لنا أن نعالج (نفهم) ونتّج جملاً لم نواجهها من قبل قط. وسيكون نموذجاً مكانياً، بمعنى أنه سوف يعكس نظاماً من القوانين موجوداً قبلاً، وفي الحقيقة، فإنه يجعل التجربة اللسانية الفعلية بمثابة شيء ممكن.

تكمّن أهمية هذا، بالنسبة لي، في تأثيره على مشكلة تحديد الاستجابة. فإذا ما كان متكلمو لغة معينة يشتركون في نظام من القوانين يستبطنها كل واحد منهم ويفهمها بطريقة أو بأخرى، فسوف تكون، بمعنى معين، منتظمة، أي سوف تسير بموجب نظام من القوانين يشترك فيه جميع المتكلمين. ويقدر ما تكون تلك القوانين تقييدات على الإنتاج - بأن تقيم حدوداً تُميّز داخلها تلك الأقوال بأنها " عادية "، و"منزاحة"، و" مستحيلة " وما إلى ذلك - فسوف تكون، أيضاً، تقييدات لنطاق الاستجابة وحتى لاتجاهها، بمعنى أنها ستجعل من الاستجابة قابلة، إلى حد معين،

(٧) Ronald Wardhaugh, *Reading: A Linguistic Perspective* (New York: Harcourt, Brace and

لأن يُتنبأ بها وتجعلها معيارية. ويُعبر عن هذا بصيغة شائعة جداً في أدبيات اللسانيات: " كل متكلم أصيل سوف يدرك...."

ثمة تقييد " تنظيمي " آخر للاستجابة اقترحه رونالد واردهوف *Ronald Ward* ، متبعاً في ذلك كاتز *Katz* وفودور *Fodor*، يدعو " القدرة الدلالية *semantic competence* " ، وهو أكثر من كونه مجموعة قوانين مجردة، إنه دعامة للتجربة اللسانية التي تحدد احتمالية الاختيار، ومن ثم الاستجابة. فيؤكد واردهوف:

إن معرفة المتكلم الدلالية ليست أكثر عشوائية من معرفته التركيبية... لذلك يبدو من المفيد أن نأخذ بنظر الاعتبار، من أجل المعرفة الدلالية، إمكانية ابتكار مجموعة قوانين تشبه من حيث الشكل المجموعة المستخدمة لتمييز المعرفة التركيبية. أما الكيفية التي يجب أن تصاغ بها مثل هذه المجموعة من القوانين، وما الذي يجب أن تفسره، فإنهما شيئان غير مؤكدين إلى حد لافِت للنظر. وكحدٍ أدنى ينبغي أن تميز القوانين نوعاً معيناً من المعايير، نوعاً من المعرفة الدلالية بحيث إن متكلماً نموذجياً للغة عليه، كما قد يقال، أن يظهر في مجموعة نموذجية من الظروف ، أي قدرته الدلالية. وبهذا، فإن القوانين سوف تميز، تماماً، مجموعة الحقائق المتعلقة بعلم دلالة اللغة الإنجليزية التي يضمها جميع متكلمي اللغة الإنجليزية، والتي يمكن الاعتماد عليها في تفسير الكلمات في الأعمال الروائية. فعندما يسمع شخص ما، أو يقرأ، جملة جديدة فإنه يكتشف معنى تلك الجملة بالاعتماد على معرفته التركيبية والدلالية. فمعرفته الدلالية تمكنه من معرفة معنى الكلمات المفردة وكيفية تأليف تلك المعاني بحيث تكون منسجمة. (ص 90)

يمكن أن يقال ، إذن ، إن الوصف المثمر هو تمثيل لنوع من النظام يضمه متكلمو اللغة بطريقة أو بأخرى، ويعتمدون عليه في تأويل الجمل. (ص 92)

يسلم واردهوف بأن ذلك " الوصف المثمر " يشابه، أكثر من كونه يعادل، النظام المضمّر فعلاً، بيد أنه يصرّ على أن " ما هو مهم حقاً هو المبدأ الأساسي المتضمن في المسعى الإجمالي، ذلك المبدأ الذي يحاول أن يشكّل، بطريقة صريحة قدر الإمكان،

المعرفة الدلالية التي يحدثها مستمع أو قارئ ناضج أثناء عملية الاستيعاب، والتي تشكل أساس سلوكه الفعلي في الاستيعاب " (ص 92). (من اللافت للنظر بما فيه الكفاية أن يكون هذا وصفاً جيداً لما يحاول إمبسون Empson القيام به، على نحو أقل منهجية طبعاً في عمله بنية الكلمات المركبة). ومن الواضح أن نقطة التقاطع بين نظامي المعرفة سنتيح المجال لتقييد إضافي (أي يجعلها قابلة لأن يُتنبأ بها ويجعلها معيارية) لنطاق الاستجابة، وبذلك يستطيع المرء أن يسلم (كما أسلم أنا) بوصف تجربة قراءة معينة بموجب مصطلحات تشمل جميع المتكلمين الذين يمتلكون كلا القدرتين. والصعوبة هي أننا لانملك إلى الآن هذين النظامين. فالنموذج التركيبي مازال قيد البناء، ومن الصعوبة بمكان اقتراح النموذج الدلالي. (وفي الحقيقة، لن نحتاج إلى نموذج واحد، بل نماذج عدة، مادامت المعرفة الدلالية التي... يحدثها قارئ ناضج في عملية الاستيعاب)<sup>(٨)</sup>. ومع ذلك، لن يحول عدم اكتمال معرفتنا بيننا وبين المجازفة بالقيام بالتحليل استناداً إلى معرفتنا الحالية بما نعرفه.

لقد عرضتُ مبكراً هذا الوصف لمنهجي: " تحليل استجابات القارئ المتطورة للكلمات بالشكل الذي تعقب فيه إحداها الأخرى على سطح الصفحة ". وينبغي أن يكون واضحاً الآن أن تطور تلك الاستجابات يحدث ضمن أوعية منظمة وضابطة - ذات وجود سابق على التجربة اللفظية الفعلية - لتلك القدرات أو غيرها. ويصرّ معظم علماء النفس وعلماء علم اللغة النفسي *psycholinguists*، متبعين تشومسكي، على أن الفهم عملية تتجاوز المعالجة الخطية للمعلومات<sup>(٩)</sup>. وهذا يعني، كما يشير واردهوف، أن «الجمل ليست فقط متتاليات من العناصر تتحرك من اليمين إلى اليسار " وأن " الجمل لا تُفهم كحصىلة لإضافة معنى العنصر الثاني إلى معنى العنصر الأول، ومعنى العنصر الثالث إلى معنى العنصرين السابقين، وهلم جرا " (ص 54). وباختصار، فإن هناك شيئاً آخر، شيئاً موجوداً خارج إطار مرجعيته، هو الذي يجب أن يعدّل تجربة القارئ

(٨) هذا يعني أن ثمة فرقاً كبيراً بين القدرتين، فإحدهما تكون مضطربة خلال تأريخ الإنسانية، والأخرى تختلف في كل مراحلها المتنوعة.

(٩) Noam Chomsky, syntactic structures (the Hague: Mouton, 1957), PP.21-24

للمتتالية<sup>(١٠)</sup>. وحسب منهجي في التحليل، يُضبط التدفق الزمني ويبنى بوساطة كل شيء يحدثه القارئ، وبوساطة قدراته، وبوساطة أخذ تلك الأشياء بنظر الاعتبار بوصفها متفاعلة مع التلقي الزمني للسلسلة اللفظية المتحرك من اليمين إلى اليسار، وذلك هو الذي يجعلني قادراً على ترسيم الاستجابة المتطورة وتخطيطها.

ينبغي أن يُلاحظ، على أية حال، إن مقولتي في الاستجابة، لاسيما الاستجابة ذات المعنى، تشتمل على أكثر مما يتيح النحويون التحويليون الذين يعتقدون بأن الاستيعاب هو وظيفة لإدراك البنية العميقة. ثمة ميل، في كتابات بعض اللسانيين على الأقل، لإنزال البنية السطحية - أي شكل الجملة الفعلي - منزلة قشرة أو غلاف أو حجاب؛ أي طبقة نامية يتعين إزالتها أو اختراقها أو نبذها لصالح النواة التي تدعّمها. وهذه نتيجة مفهومة لتمييز تشومسكي للبنية السطحية بأنها "مضللة" و "غير دالة على شيء"<sup>(١١)</sup>، وإصراره (الذي تمّ تعديله نوعاً ما) على أن البنية العميقة هي وحدها التي تحدد المعنى. وهكذا يكتب واردهوف مثلاً: "إن كل بنية سطحية يمكن أن تُؤوّل بالإحالة على بنيتها العميقة فقط" (ص 49) وبينما "تقدّم بنية الجملة السطحية مفاتيح تأويلها، فإن التأويل ذاته يعتمد على المعالجة الصحيحة لتلك المفاتيح من أجل إعادة بناء جميع عناصر البنية العميقة وعلاقاتها". ومن المسلّم به أن "المعالجة الصحيحة، أي تعرية البنية العميقة واستخلاص المعنى العميق، هي الهدف الوحيد، وإن أي شيء يقف في طريق تلك التعرية ينبغي التقليل من أهميته. ومع ذلك، تكون تلك المفاتيح أحياناً مضللة وباعثة على "الأخطاء".

(١٠) انظر: *Warough, Readig, P.55*؛ "لجمال عمقها، عمق تحاول النماذج القواعدية - مثل نماذج بنية التعبير والنماذج التوليدية التحويلية - أن تمتلئ. وتوحي هذه النماذج بأنه إذا كان مبدأ (من اليمين إلى اليسار) مبدأ مهماً بالنسبة لمعالجة الجملة، فيجب أن يكون هذا المبدأ دقيقاً جداً، إذ يتطلب معالجة تحدث على بضعة مستويات وفي وقت واحد، وإن العديد من هذه المستويات تجريدية إلى حد كبير وهي المستوى الفونولوجي أو المستوى الجرافولوجي (*graphological* أي دراسة الخط لتحليل شخصية الكاتب، المترجمان) والمستوى البنيوي والدلالي".

(١١) *Noam Chomsky, Language and Mind (New York: Harcourt, Brace, and World, 1968). p. 32*

على سبيل المثال، نحن نستبق أحياناً كلمات في محادثة أو نصٍ فقط لنظهر  
لأنفسنا أننا على خطأ، أو أننا لانتظر اكتمال الجمل لأننا نفترض معرفة  
ما ستكون عليه نهاياتها.... والكثير من الأخطاء التي يرتكبها الطلاب في  
عملية القراءة تحدث لأنهم يتبنون استراتيجيات غير ملائمة في  
معالجتهم، (ص 137 - 138)

وحسب وصفي لعملية القراءة، يكون التبني الوقتي لتلك الاستراتيجيات غير  
الملائمة هو ذاته، على أية حال، استجابة لاستراتيجية مؤلف ما، وإن الأخطاء  
التمخضة هي جزء من التجربة التي تقدمها لغة المؤلف، وبالتالي هي جزء من معناها.  
وبالطبع ينكر منظرو البنية العميقة إمكانية موضوعة الاختلافات، من حيث المعنى، في  
الأشكال السطحية. وهذا يفند، بالنسبة لي، عمل ريتشارد أوهمان *Richard Ohmann*  
الذي يولي عناية بالتدفق الزمني، ولكنه بذلك يعرّي فقط ما تحت البنية العميقة التي  
تحدث، كما يفترض هو، العمل بشكل فعلي.

وبطبيعة الحال، فإن الكلمة الرئيسية هي التجربة. فالقراءة (والاستيعاب عموماً)  
بالنسبة لوارد هوف هي عملية استخلاص. " فالقارئ بحاجة لأن يحوز المعنى من  
الصورة الطباعية المائلة أمامه " (ص 139). أما بالنسبة لي، فإن القراءة (والاستيعاب  
عموماً) هي حادثة، ولا ينبغي نبذ أي جزء منها. وفي هذه الحادثة، التي هي تحقيق  
للمعنى، تؤدي البنية العميقة وظيفة مهمة، ولكن هذا ليس كل شيء؛ لأننا لانحقق  
استيعاباً بموجب البنية العميقة وحدها، وإنما بموجب علاقة بين تكشف البنية السطحية  
في الوقت المحدد والفحص المستمر لها بإزاء محاولتنا إبراز (ودائماً بموجب البنية  
السطحية) ما سوف تتكشف عنه البنية العميقة، وعندما يتم الكشف النهائي، ويتم  
إدراك البنية العميقة، فإن كل أخطاء البنية العميقة التي أخفقت في اكتساب طابع  
لموس - تلك الأخطاء المثبتة على أسس بيئية غير تامة - لا يمكن حذفها. لقد تم  
تجريبها، فهي ذات وجود في حياة القارئ العقلية، وهي ذات معنى. (وهذا واضح في  
حالة تجريبنا للبيت " *Nor did they not perceive the evil plight* ").



يعيدنا كل هذا إلى السؤال الأصلي: من هو القارئ؟ من الواضح إن قارئنا هو تركيب، قارئ مثالي أو قارئ تُضفى عليه المثالية، يشبه نوعاً ما " القارئ الناضج " عند وارد هوف، والقارئ " الملائم " عند ميلتون ، أو باستخدام مصطلح خاص بي، فإنني أدعو هذا القارئ بالقارئ المخبر *informed reader*. إن القارئ المخبر هو:

(١) متكلم كفاء للغة التي يبني منها النص.

(٢) المستحوذ تماماً على " المعرفة الدلالية التي يحدثها المستمع ... الناضج في أثناء عملية الاستيعاب ". وهذا يتضمن المعرفة (أي التجربة باعتبار القارئ منتجاً ومستوعباً) بمجموعة المفردات المعجمية، والاحتماليات الانتظامية والعبارات الاصطلاحية والمهنية واللهجات المحلية الأخرى، إلخ....

(٣) قارئ يمتلك قدرة أدبية.

وهذا يعني أنه كقارئ يجرب بما فيه الكفاية ليستبطن خصائص الخطابات الأدبية التي تشتمل على كل شيء بدءاً من أكثر الوسائل محليةً (مجازات الخطاب، إلخ... ) وحتى الأجناس ككل. وفي هذه النظرية ، إذن، تصبح اهتمامات مدارس النقد الأدبية الأخرى - مثل قضايا النوع الأدبي والمواضعات والخلفية الفكرية إلخ - معادة التحديد بمقتضى الاستجابة الممكنة والمحتملة، وحينئذ يُتوقع من القارئ أن يربط الدلالة والقيمة بفكرة " الملحمة " ، أو باستخدام اللغة المهجورة، أو بأي شيء آخر.

إن القارئ، الذي أتحدث عن استجاباته، هو ، إذن ، هذا القارئ المخبر، فهو ليس نتاج عملية تجريد، ولا قارئاً حياً فعلياً، إنما هو قارئ هجين، قارئ حقيقي (أنا) يفعل كل شيء ضمن حدود قدرته كيما يجعل من نفسه مخبراً. وهذا يعني أنه بمقدوري، بشيء من التسويغ، أن أسقط استجاباتي على استجابات القارئ؛ لأنها تكون قد عدلت عبر التقييدات التي موضعتها في افتراضات المنهج وإجراءاته وهي: المحاولة الواعية لأن أصبح قارئاً مخبراً؛ وذلك بأن أجعل عقلي مستودعاً للاستجابات (الكامنة) التي قد يستدعيها نص معين، والكبت المرافق، بقدر ما يكون ذلك ممكناً، لما هو شخصي وخاص لنظريتي في الاستجابة خلال السبعينيات. وباختصار، يسير

القارئ المخبر، إلى حد معين، بمنهج يستخدم القارئ المخبر كمراقب. وإذا ما كنا مسؤولين وواعين على نحو كافٍ، يصبح كل واحد منا، في أثناء توظيف المنهج، القارئ المخبر، ويصبح، بالتالي، المقرر الأكثر موثوقية لتجربته.

(سيكون، بالطبع، من السهل على المرء أن يشير إلى أنني لم أقدم إجابة عن تهمة الأنانوية *solipsism*، وإنما قدمتُ، فقط، عقلنة لإجراء أناوى؛ إلا أن ذلك الاعتراض يكون اعتراضاً فاعلاً فقط إذا كان هناك إجراء آخر أفضل. فالمرء معرض عادة لأن يعد العمل شيئاً في ذاته وموضوعاً؛ ولكن، كما قلتُ في أعلاه، فإن هذه الموضوعية هي موضوعية زائفة تبيحها الذات فقط وعلى نحو خطير. وأظن أن ما أكدته هو أنني أفضل ذاتية مقبولة ومضبوطة بدلاً من موضوعية هي في النهاية مجرد وهم).

إن منهجي، في تطبيقه الإجرائي، سيكون واضحاً أنه منهج تاريخي على نحو جذري. فالناقد عليه تبعة أن لا يكون واحداً، بل مجموعة من القراء المخبرين، يتحدد كل واحد منهم بنسيج المحددات السياسية والثقافية والأدبية. فالقارئ المخبر ميلتون لن يكون هو نفسه القارئ المخبر لويتمان *Whitman* على الرغم من أن الأخير يتضمن الأول. إن هذه التعددية في القراء المخبرين تتضمن التعددية في جماليات القارئ المخبر، أو أنها لا تتضمن أية جمالية على الإطلاق. إن منهجا في التحليل يفضي إلى وصف (متبنين) للاستجابة قد بُني داخله معيار إجرائي *operational criterion*. ولا يطول التساؤل جودة المعيار، بل يطول كيفية عمله، وإن كلا من السؤال والجواب يُصاغان على وفق شروط محلية تتضمن مفاهيم محلية عن القيمة الأدبية.

وهذا يثير مشكلة اعتبار الإعتقادات المحلية أسساً ممكنة للاستجابة. فلو أن قارئاً ما لا يشارك عملاً معيناً اهتماماته المركزية، فهل سيكون قادراً على استجابة كاملة لهذا العمل؟ ولقد طرح واين بوث السؤال الآتي: "ولكن أحقاً أن الكاثوليكي التقى، أو الملحد - رغم أنه حساس ومتسامح ومجتهد ومطلع على اعتقادات ميلتون بشكل جيد - يستمتع بالفردوس المفقود بنفس الدرجة التي يستمتع بها أحد معاصري ميلتون أو

أحد المؤمنين به والذي قد يتمتع بنفس العقلية والحساسية تماماً ؟<sup>(١٢)</sup>. والجواب، كما يبدو لي، هو كلا. فهناك بعض الاعتقادات التي لا يمكن أن تُتوقع أو أن تُفترض من لحظة إلى أخرى. فهل يعني هذا، إذن، أن الفردوس المفقود هو عمل قليل الشأن لكونه يقتضي قارئاً ("ملائماً") محدداً على نحو ضيق؟ وهذا صحيح فقط إذا أمتنا بجمالية كلية ترتبط القيمة، في سياقها، نوعاً ما، بعدد من القراء الذين جربوها على نحو تام، وبغض النظر عن الإنتماءات المحلية. ومنهجي لايفسح المجال أمام مثل هذه الجمالية ولأمام مثل هذه التثبيتات للقيمة. فالمنهج يغادر التقييم نحو الوصف. فمن الصعوبة، طبقاً لنتائج، الحكم على عمل معين بأنه أفضل من عمل آخر، أو حتى الحكم على رداءة عمل ما أو جودته. فهو لايجيز، أساساً، تقييم الأدب بوصفه أدباً بمعزل عن الإعلانات أو الوعظ الديني أو الدعاية أو "التسلية". ويوصفه بياناً لعلاقة المثير- الاستجابة (المعقدة جداً) لايفسح المجال للتمييز بين التأثيرات الأدبية والتأثيرات الأخرى، ربما باستثناء المكونات التي يتداخل أحدها بالآخر، وأنا أفترض أن لا أحد سوف يوافق على نظرية "وصفية" للاختلاف الأدبي. وسوف يبدو هذا للبعض بمثابة تحديد مهلك للمنهج. وأنا أرحب به مادام يبدو لي أننا كنا نحاول لمدة طويلة جداً أن نحدد ما يميز الأدب من اللغة الاعتيادية من دون نتائج ملحوظة. فإذا فهمنا "اللغة"، ومكوناتها وإجراءاتها، سنكون قادرين، بشكل جيد، على فهم تصنيفاتها الفرعية. أما الحقيقة القائلة إن هذا المنهج لا يبدأ بافتراض تفوق الأدب، أو لا ينتهي بإثباته، إنما هي، كما أعتقد، واحدة من توصياته الأكثر خصباً. ولكن هذا لا يعني أنني لأقيم. فاختيار النصوص لغرض التحليل هو بحد ذاته بيّنة على وجود تراتبية في أذواقنا الخاصة. وعموماً فأنا تجتذبي الأعمال التي لا تتيح للقارئ الاطمئنان على نماذج الاعتيادية في التفكير والاعتقاد. وسيكون بالإمكان، كما أفترض، إقامة معيار للقيمة على أساس هذا التفضيل - مقياس سيكون بحسبه معظم التشوش في التجارب الأدبية على أحسن وجه (فالأدب ربما هو الذي يمزق شعورنا بالاكْتفاء الذاتي وشعورنا

(١٢) Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961),

الشخص واللساني) - بيد أن النتيجة ستكون، على الأرجح، أكثر تعبيراً عن حاجة نفسية شخصية أكثر من تعبيرها عن جمالية كلية.

ثمة ثلاثة اعتراضات أخرى على المنهج ينبغي تناولها بسبب كونها غالباً ما تثار في محاضراتي . فإذا ما عامل المرء الأقوال الأدبية أو غير الأدبية بوصفها استراتيجيات، أفلا يستدعي هذا الأمر قدراً كبيراً من السيطرة الواعية من طرف مؤلفيها الذين أنتجوها ؟ وأميل أنا للإجابة عن هذا السؤال بتوسّله، وذلك بأن ننتخب ، بترو ، النصوص التي يكون فيها حضور السيطرة ساحقاً . (وأنا أعني أن مبدأ الاختيار هذا ، بالنسبة لناقد تحليلى نفسى *psychanalytic* ، سيكون غير ذي معنى ، بل إنه في الحقيقة مستحيل) . وإذا ما كان لابد من التعليق، بصرف النظر عن معالجاتي الخاصة لهذا المنهج ، فإنني أودُّ القول إن منهجي التحليلي هذا لا يتطلب افتراض السيطرة أو القصد . فبإمكان المرء أن يحلل تأثيراً ما من دون أن يتساءل عما إذا كان هذا التأثير ناتجاً على نحو عرضي أم لغرض معين . (على أية حال ، أجد نفسي متسائلاً دائماً على هذه الشاكلة تماماً لاسيما عندما أقرأ ديفو *Defoe*) ويتمثل الاستثناء في الحالات التي يشتمل فيها العمل على عبارة قصدٍ ( " لتسويغ سبل الله للإنسان " ) ، التي تصبح جزءاً من تجربة القارئ لكونها تقيم توقعاً يخصه . وهذا لا يعني بطبيعة الحال أن القصد المحدد ينبغي الإيمان به أو استخدامه كأساس للتأويل ، إنه ببساطة، ككل شيء آخر في النص ، يثير استجابة ، وككل شيء آخر ينبغي أن يؤخذ بنظر الاعتبار . يتخذ الاعتراض الثاني هيئة سؤال أيضاً . فإن كان ثمة مقياس لانتظام التجربة ؛ فلماذا جادل عدد كبير من القراء ، بما فيهم القارئ المخبر على حد سواء ، باندفاع وحماسة ، حول اختلاف التأويلات ؟ وهذه المشكلة تبدو لي مشكلة زائفة . فمعظم النزاعات الأدبية لا تختلف بصدد الاستجابة، وإنما بصدد الإستجابة لاستجابة ما . فما يحدث لقارئ مخبر في عمل معين سوف يحدث للآخر مع تغير غير أساسي . فعندما يصبح القراء نقاداً للأدب ، وتأخذ عرضية الحكم الأسبقية خلال تجربة القراءة ، عند ذلك فقط تبدأ تلك الآراء بالانقسام . وفعل التأويل غالباً ما يقصى عن فعل القراءة ، وفعل القراءة هذا (وأحياناً فعل التأويل) يكون من النادر تذكره . إن

الاستثناء الذي يثبت القاعدة، ويثبت وجهة نظري ، هو سي . إس . لويس *C. S. Lewis* الذي وضّح اختلافاته مع د. ليفيز *Dr. Leavis* على النحو الآتي : " عندما ننظر إلى الفردوس المفقود فإننا ، أنا وهو، لانرى أشياء مختلفة . فهو يرى ويكره الأشياء نفسها التي أراها وأحبها ."

أما الاعتراض الثالث فهو اعتراض عملي إلى حد بعيد. متى يصل المرء إلى الغرض في أثناء تحليل تجربة قراءة ؟ والجواب هو " لن يصل أبداً " ، أو إنه لن يصل بأسرع من الضغط الذي لن يطيقه (من الناحية النفسية). إن الوصول إلى الغرض هو هدف النقد الذي يؤمن بالمضمون، وبالمعنى القابل للاستخلاص، وبالقول بوصفه مستودعاً. فالوصول إلى الغرض يؤمن حاجة - أي الحاجة للتبسيط والانتهاج - أحببها معظم الأدب على نحو متعمد (إذا ما كشفنا أنفسنا له). والوصول إلى الغرض ينبغي مقاومته، وهذا المنهج، بأسلوبه البسيط، سيكون عوناً لك في ذلك.

#### نسخ أخرى وقراء آخرون

إن بعضاً مما قلته في الصفحات السابقة سيكون مألوفاً لدارسي النقد الأدبي. فلقد تحدثنا هناك عن القراءة والاستجابات، وأشعر أنه من الواجب عند هذه النقطة أن أعترف بديني، وأن أُميّز منهجي من المناهج الأخرى القريبة الشبه به. (١٢)

(١٢) إن ما سأتناوله وافٍ بالغرض على أية حال، ومنتخب من ثلاثة اتجاهات. أولاً: لقد استثيت، على نحو اعتباطي، جميع أولئك الذين كانت نماذجهم في الإنتاج والاستيعاب مكانية أساساً، وجميع أولئك الذين شغفوا بما يجري داخل العمل أكثر من شغفهم بما يجري داخل القارئ وخارجه، وجميع أولئك الذين قدموا تحليلات تتحرك من الأعلى إلى الأسفل بدلاً من أن تتحرك من اليمين إلى اليسار، مثل إحصائي الأسلوب ( كورتيس *Curtis*، وهابيز *Hayes*، وجوزفين مايلز *J. Miles*، وجون كارول *J. Carroll*) واللسانيين الوصفيين (هاليداي *Halliday* ومجموعته) والبنويين الشكلانيين (رومان ياكوبسون، وولان بارت) وآخرين كثيرين غيرهم، لأحشرهم جميعاً في كتلة واحدة لتمييز فيها. (وفي الدراسة المطولة التي تعد مقالتنا هذه تمهيداً لها، سوف يميّز هؤلاء الرجال والنساء ويوضعون موضع عناية). ولقد كنت أسير على نحو انتقائي أيضاً في مناقشتي للنقاد الذين يتخذون من علم النفس أساساً، وبإزاء ذلك يجب أن أقدم اعتذاراً ضافياً لتعاملي مع أعمالهم على قدر اتصالها باهتماماتي المنهجية فقط، التي هي، على أية حال، أضيق من أعمالهم واهتماماتهم وأقل طموحاً. وباختصار، إنني لم أقدر، مع إمكانية استثناء ريفاتير، أسلافي التقدير الذي يستحقونه.

وبطبيعة الحال ، يبدأ المرء مع أي . أي. ريتشاردز الذي تبدو مقالاته شبيهة بمقالتي إلى حد كبير . فهو يقول :

إن الاعتقاد القائل بوجود مثل هذه الكيفية أو الخاصية ، أعني الجمال ، التي ترفق بالأشياء التي ندعوها ، حقاً ، أشياء جميلة ، هو على الأرجح اعتقاد لامناص منه لكل من يمارس التأمل في مرحلة معينة من مراحل تطوره الفكري.

وحتى بين أولئك الذين نجوا من هذا الوهم ووعوا ، جيداً ، أننا نتكلم باستمرار كما لو أن الأشياء تمتلك كيفيات - عندما نتحدث عما تحدثه فينا تلك الكيفيات من التأثيرات من نوع أو آخر - فإن مغالطة " إبراز " التأثير وجعله خاصية للعلّة التي تُحدثه تميل إلى العودة....

نحن نضطر إلى أن نتحدث - سواء أكنّا نناقش الموسيقى أو الشعر أو الرسم أو العمارة - كما لو أننا نتحدث عن موضوعات مادية. ومع ذلك، فإن الملاحظات التي نكوّنها بوصفنا نقاداً لا تنطبق على مثل هذه الموضوعات، بل تنطبق على حالات الذهن وعلى التجارب.<sup>(١٤)</sup>

من الواضح أن هذا الكلام هو إيجاز لتحوّل الاهتمام التحليلي من العمل بوصفه موضوعاً إلى الاستجابة التي يثيرها ، أي التجربة التي يولدها ؛ بيد أن هذا التحوّل ، طبقاً لنظرية ريتشاردز ، إنما هو ، أساساً ، فصل أحدهما عن الآخر، في حين أصرُّ أنا على تفاعلهمما الدقيق. وهو يفعل ذلك بأن يميّز بصراحة بين اللغة العلمية واللغة الإنفعالية :

قد تُستخدم عبارة ما قصداً أن تكون إحالة على الصدق أو الكذب الذي تسيبه. وهذا هو الاستخدام العلمي للغة. ولكنها قد تستخدم، أيضاً، قصداً التأثير في العاطفة والموقف اللذين تقدّمهما الإحالة الملائمة لهما. وهذا هو الاستخدام الانفعالي للغة. إن هذا التمييز الذي استوعب، مرة بوضوح،

(١٤) I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (1924 reprint ed., New York: Harcourt, Brace and Co., 1959), pp 20 - 22

إنما هو تمييز بسيط. فنحن إما أن نستخدم الكلمات من أجل الإحالات التي تؤسسها هذه الكلمات، أو قد نستخدمها من أجل المواقف والعواطف التي تنشأ عنها. (ص 267)

ولكن هل نستطيع فعل ذلك؟ أليست المسألة، بالأحرى، هي أننا في أية تجربة لسانية نستبطن مواقف وانفعالات، حتى إذا لم يكن الموقف إلا محض ادعاء، وحتى إذا لم يكن الانفعال إلا انفعالاً فاتراً؟ إن تمييز ريتشاردز إنما هو تمييز بالغ الإطلاعية، ويصبح هذا التمييز، في تنظيره الأدبي، أكثر إطلاعية مع ذلك. إن اللغة المرجعية، عندما تظهر في الشعر، لا يقصد منها أن تكون لغة مرجعية بأي معنى من المعاني. وفي الحقيقة، فإن من الصعوبة أن تقصد أي شيء على الإطلاق. هذه، بشكل عام، أطروحة كتاب العلم والشعر *Science and Poetry*: (١٥)

من السهولة تماماً تعقب التدفق العقلي، فهو يتعقب نفسه بنفسه، إذا جاز القول، إلا أنه أقل أهمية من العلم والشعر. فهو يقوم، في الشعر، مقام وسيلة. (ص 13)

يمكن لمعنى الكلمات، في قدر كبير من الشعر وحتى في بعض من الشعر العظيم - بعض أغاني شكسبير، وبطريقة مختلفة كثير من أشعار سوينبيرن *Swinburne* مثلاً - أن يُغفل أو أن يهمل على نحو تام تقريباً من دون خسارة. (ص 22 - 23)

تكون معظم الكلمات، في الشعر خصوصاً، غامضة إذا نظرنا إليها من حيث معناها المحدد. فنحن نستطيع أن نفهمها، كما نود، بمعانٍ متنوعة. والمعنى الذي نود اختياره هو المعنى الأكثر ملاءمة للدوافع التي تثار من خلال شكل الشعر.... فنغمة الصوت والمناسبة، وليس المعنى المنطقي الدقيق لما يقال، هما العاملان الأساسيان اللذان بوساطتهما نمارس التأويل. (ص 23)

ليس المهم، مطلقاً، ما تقوله القصيدة، وإنما ما هي عليه. (ص 25)

(١٥) I. A. Richards, *Science and Poetry* (New York: W. W. Norton and Co., 1926)

إذن ما القصيدة؟ وما هو بالضبط "شكل الشعر" الذي يفترض فيه أن يحل محلّ عنايتنا بالمعنى ومسؤوليتنا عنه؟ إن أجوبتنا عن هذه الأسئلة، عندما تتكون، تكون مشروعة: فالبنية الإدراكية للغة الشعرية (أي الأدبية) هي قناة يمرّ من خلالها قارئ معين - بحيث لا يكون متأثراً ولا مؤثراً - في طريقه إلى الدافع الذي كان، بالدرجة الأولى، مناسبة القصيدة:

إن التجربة نفسها، أي تيار الدوافع الذي ينجرّف خلال الذهن، هي مصدر الكلمات وقانونها... لقارئ ملائم... والكلمات هي التي سوف تعيد في ذهنه تقديم حركة اهتمامات مشابهة لتقحمه، لبرهة، في وضعية مشابهة وتقوده إلى الاستجابة نفسها.

أما سبب حدوث هذا فما يزال أمراً ملغزاً إلى حد ما. إن حشداً معقداً من الدوافع، حشداً غير عادي هو الذي يجيء بالكلمات معاً. ومن ثم فإن المسائل، لدى عقل آخر، تعكس ذاتها جزئياً، والكلمات تحدث حشداً مشابهاً من الدوافع. (ص 26 - 27)

يمضي ريتشاردز بعيداً جداً في إضعاف مماهة الرسالة بالمعنى، بحيث إنه لم يعط تجربة تفكيك شفرة الرسالة (أو محاولة تفكيكها) مكاناً في تحقق المعنى. لامناص للانتقال من الشعور إلى الكلمات ثم إلى الشعور من أن يولي، قدر الإمكان، انتباهاً قليلاً للمعنى الذي هو، في العادة، "يسهل تعقبه تماماً" (يمكن التخلص منه مثل قشّة). وفي الحقيقة، يمكن أن تكون العناية بالمعنى ضارة إذا ما تعامل المرء مع المعنى بجدية بالغة. فالتقريرات في الشعر هي "عبارات زائفة"، "والعبارة الزائفة هي شكل من الكلمات مسوّغ تماماً نتيجة تأثيره في إطلاق دوافعنا ومواقفنا أو تنظيمها (إذ إن عناية مناسبة قد أوليت للتنظيمات الحسنة أو السيئة لتلك الدوافع والمواقف الداخلة في تضاعيفها). والعبارة تكون، من جهة أخرى، مسوّغة من خلال صدقها، أي مطابقتها... للواقعة التي تشير إليها" (ص 59). وهذا لن يكون قابلاً للنقد، إذ إن ريتشاردز كان يحذّر ببساطة من تطبيق معيار قيمة الصدق على عبارات الشعر، بيد أنه يعني كما يبدو ألا نجرب هذه العبارات بوصفها عبارات على الإطلاق حتى ضمن المجال المحدد لخطاب أدبي معين. أي أن التطابق الواهن جداً للعمليات الإدراكية ينبغي أن يستمر



في أذهاننا عندما نقرأ الشعر خشيةً أن تضعف أو أن تعاق عملية إطلاق الدوافع، تلك العملية المهمة جداً. أما التناقضات فينبغي ألا تعار أهمية أو ألا تثير القلق. والبراهين المنطقية ليست بحاجة إلى تعقُّبها بدقة مفرطة (" فالنتائج المناسبة ... ينبغي الوصول إليها في حالة من الهدوء المنطقي "). وبينما تكون هذه الاستجابة التي يحدثها شعر معين (وتثر) فإنه من الصحيح كلياً أننا عندما نقرأ الأدب نحيا دائماً موثوقيتنا بالمنطق والبرهنة. وغالباً ما تشكل العمليات الإدراكية - الحساب والمقارنة والاستدلال الخ - حتى عندما يكون من السهل تعقُّب المعنى، أقول غالباً ما تشكل الجزء الأعظم من استجابتنا لعمل ما، وإن أي وصف لتأثيرات هذا العمل ينبغي أن يأخذ ذلك بنظر الاعتبار. وريتشاردز يقصر اعتبارياً نطاق الاستجابة ذات المعنى على المشاعر (الدوافع والمواقف)، وأنا بطبيعة الحال لأستطيع متابعتها في ذلك. (ففي أدب القرن السابع عشر مثلاً، يعتمد تأثير عمل ما غالباً على تشجيع النماذج الاستنتاجية في الاستجابة واستخدامها ببراعة).

وعندما يحاول ريتشاردز البرهنة على تراتبية التجارب يضيق نطاق الاستجابة إلى حد بعيد. فهو يسأل: ما الحياة المثلى التي يستطيع المرء أن يحياها ؟ " إن الحياة المثلى ... التي يمكن أن نتمناها لصديقنا ستكون هي الحياة التي ينغمس فيها المرء ذاته بقدر الإمكان (وكثير من دوافعه الممكنة). فالكثير الذي يحياه والقليل الذي يعارض به نفسه هو الأحسن.... وإذا ما سئل: ماذا تشبه هذه الحياة ... يكون الجواب : إنها تشبه تجربة الشعر، أو إنها تجربة الشعر نفسها " (ص 33). فالشعر الأفضل هو، إذن، الشعر الذي يمنح أغلب الدوافع قوة أكثف، وأن يمنحها على الأرجح تشوشاً استنتاجياً أقل. وإنه لمن العسير أن نفاجاً بأن ريتشاردز لم يكن معنياً، حين قدم نظرية عن القيمة الشعرية، بسلسلة تجربة القراءة فعلاً. فتحليله لقراءة قصيدة (كتاب مبادئ النقد الأدبي، الفصل 15) هو تحليل مكاني وبمقتضى علاقات (دافع - كلمة) منفصلة، وتحليله هو، بالضبط، ما نتوقعه من عالم جمال يعد روابط التفكير بمثابة حاوية هيكلية تمسك بالتجربة، ولكنها لا تشكل أي جزء مهم منها. إن نظريات ريتشاردز وأحكامه

المسبقة ، لها أثر ثقيل الوطأة ، إلى حد ما ، على مشروعاته وتفسيراته بسبب أدائها الهزيل في كتابه النقد التطبيقي<sup>(١٦)</sup>. فنظرياته لاتبدأ بالإحساس بالمسؤولية تجاه اللغة بجوانبها كافة ، وإنما تبدأ بانحراف عن بعض هذه الجوانب ، أو في الحقيقة بوجوب تجاهلها . فهي ببساطة تصف الدوافع والمواقف التي تجربها في أثناء القراءة على افتراض وقوعها تحت تأثير نزعة ريتشاردز اللإدراكية . وإنه لمن قبيل السخرية ، وسوء الحظ أيضاً ، إنه غالباً ما تمّ العمل ضد التحليل بموجب استجابة القارئ ؛ وذلك بالإحالة على مجموعة قراء يحملون فكرة ضيقة جداً عن الاستجابة ، وتقتصر حساسيتهم بإزاء اللغة على سجل واحد فقط من سجلاتها . فإن كان بإمكان كتاب النقد التطبيقي أن يطرح قضية ما ، فإنما هي قضية تعزيز الرغبة في قارئ المخبر ؛ إذ يبيّن هذا الكتاب ما يحدث عندما يُطلب فجأة من أناس - لم يفكروا مطلقاً في اللغة التي يستخدمونها يومياً - أن يقدموا وصفاً دقيقاً لتجربتهم للشعر ، أو أن يُطلب منهم في أسوأ الأحوال أن يفعلوا ذلك في سياق افتراض " اختلاف " شعري .

وأخيراً ، أصل إلى ميشيل ريفاتير الذي لم يثر عمله انتباهي إلا مؤخراً فقط . يعنى السيد ريفاتير باستجابات القارئ المتنامية ، ويصرّ على التقييدات المفروضة على الاستجابة بوساطة التدفق الزماني من اليمين إلى اليسار ، وهو يعترض ، شأنى أنا ، على مناهج التحليل التي تفضى إلى توصيف ما يوجد في قول معين من سمات ملحوظة من دون الإحالة على تلقي القارئ لتلك السمات . وفي ردّ له على قراءة ياكوبسون وليفي شتراوس لقصيدة القطط يحدد ريفاتير موقعه من هذه المسائل بشكل واضح جداً<sup>(١٧)</sup> . إن نظم التطابقات التي ينتجها تحليل بنيوي ليس من الضروري أن يدركها القارئ أو أن يوليها عنايته ، فالمعطيات الناتجة - التي غالباً ما تعطى في الترسيمات المكانية الهائلة - تحول في الغالب دون الكشف عما يجري في عملية الاستيعاب.

(١٦) I. A. Richards, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment* (1929 reprint ed., New:

York: Harcourt, Brace & Co., 1935).

(١٧) Michael Riffaterre , *Describing Poetic Structures : To Approaches to Baudelaires "Les*

*Chats Yale French Studies* 36 - 37 (1966): 200 - 242

والقضية التي يلح عليها ريفاتير " ما إذا كانت اللسانيات البنيوية غير المعدلة مناسبة، بصورة مطلقة، لتحليل الشعر " (ص 202). وكما يبدو لي، فإن جواب ذلك يكون بنعم وكلاً. إذ من الواضح أنه يتعين علينا أن نرفض أية ادعاءات تزعم وجود علاقة مباشرة بين الأوصاف الناتجة بنيوياً والمعنى؛ ولكن لا ينتج عن هذا، بالنسبة لي وبالنسبة لريفاتير، أن تكون المعطيات التي تتكون منها هذه الأوصاف غير مهمة. يقول ريفاتير:

يتأسس منهج ياكوبسون وإيفي شتراوس على فرضية مفادها أن أي نظام بنيوي، بمقدورها رصد في القصيدة، هو بنية شعرية ضرورية. وبمقابل ذلك، إلا نستطيع أن نفترض أن القصيدة ربما تتضمن بني معينة لا تؤدي دوراً في وظيفة القصيدة وتأثيرها بوصفها عملاً فنياً أدبياً، بحيث لا تكون أمام اللسانيات البنيوية من طريقة للتمييز بين هذه البنى اللاموسومة وتلك البنى الفعالة أدبياً؟ وعلى العكس من ذلك، ربما تكون ثمة بني شعرية تماماً لا يمكن تحليل لايتلام مع خصوصية اللغة الشعرية أن يميزها بحد ذاتها.

(ص 202)

في هذه النقطة، تكون أسس اتفاقنا واختلافنا مع ريفاتير. فهو مؤمن بلغتين: عادية وشعرية، ومن ثم هو مؤمن ببنييتين للخطاب، وبنوعين من الاستجابة. وبالمحصلة، يعتقد ريفاتير بأن على التحليل أن يشغل نفسه " بإظهار " سمات اللغة والبنية والاستجابة التي هي سمات شعرية وأدبية على نحو خاص. فهو يقول:

إن الشعر لغة، ولكنها لغة تُحدثُ تأثيرات لا يُحدثها، على الدوام، الكلام العادي، وهناك افتراض مفاده أن التحليل اللساني لقصيدة ما يجب عليه أن يكشف عن سمات معينة، وإن هناك علاقة سببية بين وجود تلك السمات في النص وشعورنا التجريبي بوجود القصيدة أمامنا... ينصبُّ التركيز، عادة، في لغة الحياة اليومية التي تستخدم لأغراض عملية، على سياق الموقف، وعلى الواقع الذهني أو المادي الذي يشير إليه... أما في حالة الفن

اللفظي، فإن التركيز ينصبُّ على الرسالة كغاية في ذاتها وليست مجرد وسيلة.... (ص 200)

إن مثل هذا التحريف الشائع الذي يتضمنه هذا الزعم هو تحريف خطأ و ذو جذور واضحة في تمييز موكاروفسكي *Mukarovsky* بين اللغة المعيارية *standard language* واللغة الشعرية، وفي تمييز ريتشارد بين اللغة العلمية واللغة (الانفعالية) . إن تصور ريفاتير للعلاقة القائمة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية هو تصور أكثر مرونة وصقلاً من تصور الآخرين، ولكن منهجه، رغم ذلك، يشارك مناهج الآخرين في ضعف أصوله النظرية، وفي افتراض قبلي لا يؤخذ جزء كبير منه بنظر الاعتبار. إن نظريات الانزياح تُضيق دائماً من نطاق الاستجابة ذات المعنى، وذلك بإقصاء السمات أو التأثيرات غير الشعرية من اهتماماتها، ويضيق نطاق التأثيرات الشعرية، حسب ريفاتير وكما سنرى، إلى حد كبير، لأنه يحدد نفسه فقط بما يثير انتباه القارئ بشكل بالغ الإثارة.

إن الدراسة الأسلوبية، بالنسبة لريفاتير، هي دراسة الوسائل الأسلوبية *stylistic devices* التي تحدد بأنها تلك الأليات الموجودة في النص والتي " تمنع القارئ من أن يستنتج أو أن يتنبأ بأية سمة مهمة. فالقدرة على التنبؤ قد تفضي إلى القراءة السطحية، أما عدم القدرة على التنبؤ فسوف تفرض إثارة الانتباه: فشدة التلقي سوف تطابق شدة الرسالة" (١٨). وحينئذ يكون الحديث عن الأسلوب حديثاً عن لحظات تجربة القراءة، إذ يكون الانتباه خاضعاً بسبب خيبة توقع معين نتيجة ظهور عنصر غير قابل للتنبؤ به. فالعلاقة بين مثل هذه اللحظات واللحظات الأخرى في المتتالية التي تعمل على إلقاء الضوء عليها هو ما يقصده ريفاتير " بالسياق الأسلوبي ". فهو يقول:

السياق الأسلوبي هو نموذج لساني يهشمه فجأة عنصر لم يكن في الحسبان ، والتضاد الناتج عن هذا التداخل هو الحافز الأسلوبي. وينبغي ألا يؤول هذا التمزق على أنه مبدأ تفكيكي . وتكمن القيمة الأسلوبية لهذا التضاد في العلاقة التي يقيمها بين العنصرين المتعارضين، وما من تأثير

(١٨) Michael Riffaterre "Criteria For Style Analysis" Word 15 April 1959) : 158 .

سيحدث من دون ارتباطهما في متتالية ما . وبكلمات آخر ، إن التضادات

الأسلوبية ، كما التقابلات المفيدة الأخرى الموجودة في اللغة ، تخلق بنية .

(ص 171)

يعنى ريفاتير، أكثر من الإختصاصيين الآخرين، " بأسلوبية التضاد " لأنه يوضع النموذج الممزق في السياق بدلاً من موضعه في أي معيار موجود سلفاً وبشكل خارجي. لأننا إذا " ما فهمنا قطب المعيار - في علاقة معيار الأسلوب - بوصفه قطباً كلياً ، كما قد يكون عليه في حالة معيار لساني ، فإننا لن نستطيع أن نفهم كيف يمكن لانزياح معين أن يكون، في مناسبات معينة ، وسيلة أسلوبية ، وألاً يكون كذلك في مناسبات أخرى " (" مقالة معايير تحليل الأسلوب " ، ص 169). وهذا يعني ، كما يشير هو إلى ذلك في مقالته " السياق الأسلوبي " (١٩) ، أن بإمكان المرء أن يحوز نموذج سياق وسيلة أسلوبية يستهلُّ سياق وسيلة أسلوبية جديداً : " تولد الوسيلة الأسلوبية سلسلة من الوسائل الأسلوبية من النمط ذاته (فمثلاً ، بعد وسيلة أسلوبية يُحدثها أسلوب مهجور تتكاثر الأساليب المهجورة) ، وهذا الزخم الناتج يتسبب في فقدان هذه الوسائل الأسلوبية لقيمتها التضادية ، ويحطم قدرتها على إبراز جزء معين من القول ، ويرجعها إلى مكونات سياق جديد . وفي الحقيقة، سوف يتيح هذا السياق انبثاق تضادات جديدة " . وفي المقالة نفسها (ص 208-209) يعاد تحديد هذه العلاقة المرنة والمتغيرة بمقتضى السياق الأصغر *microcontext* (" وهو السياق الذي يخلق التناقض المكوّن للوسيلة الأسلوبية ") والسياق الأكبر *macrocontext* (" وهو السياق الذي يعدّل هذا التناقض من خلال تقويته أو إضعافه "). وهذا يخول ريفاتير بالتحدث عن العلاقة بين التأثيرات الموضوعية وسلسلة التأثيرات الموضوعية التي تحدد، من حيث تماميتها ودوامها، إلى حد معين ، تأثير أعضائها، بيد أن مبدأ المعيار السياقي وميزاته يبقى هو ذاته .

إن تلك الميزات هي ميزات حقيقية تماماً ، فالانتباه يتحول من الرسالة إلى تلقي

(١٩) Michael Riffaterre , Stylistic Contesl" Word 16 (August 1960)

الرسالة، ومن ثم يتحول من الموضوع إلى القارئ . (وفي الحقيقة ، ينادي ريفاتير ، في مقالة متأخرة، بـ " لسانيات منفصلة لمفكك الشفرة " ، ويحاول البرهنة على أن السمات الأسلوبية - أي التأثير الواقع على القارئ - " تتغلب بقوة على الوظيفة الإشارية " ، لا سيما في الرواية<sup>(٢٠)</sup> . ومادام بإمكان أي شيء أن يكون ، بمقتضى المعايير السياقية ، وسيلة أسلوبية، فإنه ليس بالإمكان إيجاد قائمة ، محددة ومصطنعة ، بالوسائل الأسلوبية . ويكون التدفق الزمني مركزياً ومسيطرأً أيضاً ، فهو يوضع حرفياً ، وبمساعدة القارئ ، موضوعات التحليل . إن معاينة اللغة والاستيعاب ليس ثابتاً ، فالسياق والوسائل الأسلوبية كلاهما متحرك ومتحول ، والقارئ يتحرك معهما ويخلقهما من خلال استجاباته ، والناقد يتحرك أيضاً مموضعاً أجهزته التحليلية أنا هنا وأنا هناك .

على كل حال ، لقد تحقق لي بطلان هذا كله من خلال نظرية في اللغة والأسلوب في السياق (تلك الكلمة مرة أخرى) التي يعمل عليها علم المنهج. وبالطبع ، أنا أشير إلى افتراض نوعين من اللغة ، وإلى التقييد الناتج عن الإستجابة - ذات المعنى أو المشوقة - لإحداث المباغته والتمزق. وبهذا الصدد يصرح ريفاتير بما يأتي :

يمكن للوقائع الأسلوبية أن تُدرَك في اللغة فقط، مادامت هي التي تحملها ،  
ومن جهة أخرى ينبغي أن تكون لهذه الوقائع خاصية مميزة مادامت لا يمكن،  
بطريقة أخرى ، تمييزها عن الوقائع اللسانية .

من الضروري، أولاً، جمع كل تلك العناصر التي تقدم السمات السلوبية ، وثانياً ، إخضاعها هي فقط للتحليل اللساني ، وإقصاء كل العناصر الأخرى (التي تكون غير ذات أهمية أسلوبياً) . وعندئذ ، وعندئذ فقط ، سوف يمكن تجنب الخلط بين الأسلوب واللغة . ومن أجل هذا التمحيص، المهد للتحليل ، يتعين إيجاد معيار خاص لوصف السمات المميزة للأسلوب .

(٢٠) Michael Riffaterre, "The Stylistic Function", *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguistics (Cambridge, 1962)*, pp.320-21.

يُفهم الأسلوب بوصفه تشديداً (تعبيراً أو عاطفياً أو جمالياً) يضاف إلى المعلومات التي تنقلها البنية اللسانية من دون تغيير في المعنى. الشيء الذي يعني أن اللغة تعبرُ والأسلوب يشدد(٢١).

تضمّن قول ريفاتير السابق التعبيرات الآتية: " الوقائع الأسلوبية " و " الوقائع اللسانية " و " غير ذات أهمية أسلوبياً " و " السمات المميزة للأسلوب " و " تشديد ... يضاف إلى المعلومات ... من دون تغيير في المعنى " ، ومن الواضح أن هذا يتجاوز حدود التمييز ، إنما هو تراتبية يتضح فيها أن آخر عبارتين غير مهمتين ، بل على نحو أكثر دقة ، إنهما غير فعاليتين. أي أن تشديد الأسلوب يفعل شيئاً ما ، وإذن فهو الموضوع الجدير بالانتباه ، بينما يكون التعبير، وتشفير المعلومات وتفكيكها والمعنى كلها موجودة هناك فحسب ، وليس ثمة حاجة لإنعام النظر فيها بدقة متناهية . (اللغة تعبر والأسلوب يشدد) . وبإمكان المرء أن يختلف مع هذا التبسيط على أساس الفصل الجذري الذي يقيمه بين الأسلوب والمعنى ، ومع المساواة الساخنة التي يقيمها بين المعنى والمعلومات ، ولكن يكفي ، لأغراض الخاصة، الإشارة إلى مضامين تحديد الاستجابة وتحليلها . وهناك افتراض يسند تنظير ريفاتير مفاده أنه على امتدادات اللغة البعيدة ، في كل من الخطاب العادي والخطاب الأدبي ، ليس ثمة استجابات تستحق الحديث عنها ؛ لأنه مامن شيء كثير يحدث . ( ليس ثمة شيء سوى تشفير أقل واستجابة أقل) .

ينعكس هذا الافتراض على كل مستوى من مستويات عمل ريفاتير. فهو أساس التمييز الذي يقيمه بين ما هو بنية أدبية وما ليس بنية أدبية. وهو أيضاً أساس العلاقة بين السياق والوسيلة الأسلوبية التي تحوز بنية أدبية محددة. وكما يقول ريفاتير، فإن هذه العلاقة هي علاقة " التقابل الثنائي " الذي " لا يمكن لقطبيها أن ينفصلا " (٢٢). وبالطبع ، فإن هذه الأقطاب هي أقطاب متغيرة وليست راسخة، ولكن ضمن علاقاتها

(٢١) Riffaterre "Criteria for Style Analysis pp. 154 - 155..

(٢٢) Riffaterre "Stylistic Context" p207 .

الفردية، لايسع كل واحد منها أن يفعل شيئاً سوى تهيئة الطريق (سلبياً) للآخر ، من أجل بلوغ " اللحظة الكبيرة " لحظة تمزق النموذج السياقي وإثارة الانتباه (أي حدوث الاستجابة) . وهو أخيراً أساس استخدام ريفاتير للقارئ بوصفه وسيلة م موضعة . ومادام كل السمات التي يؤدي إليها تحليل لساني ليست فعالة شعرياً ، فإنه يجب أن تكون هناك طريقة لعزل تلك السمات ، ومادامت هذه السمات هي التي تمزق النموذج وتثير الانتباه ، فإننا سوف نموضعها من خلال العناية باستجابات القراء الفعليين سواء أكانوا قراء في قاعات الدرس أم قراء يتركون لنا تسجيلاً لتجاربهم في هوامش أو مقالات . إن القارئ عند ريفاتير هو قارئ مركب (فهو إما قارئ وسط ، أو قارئ فائق) ، وهو لا يختلف عن قارئ المخبر . ويتمثل الاختلاف، بطبيعة الحال ، في أن تجربته تعد تجربة مهمة فقط عند تلك النقاط ؛ حيث تصبح غير اعتيادية أو " حافلة بالجهد " . " وكل نقطة في النص تدعم القارئ تعدُّ ، مؤقتاً ، مكوناً للبنية الشعرية . وتبين التجربة أن هذه الوحدات يُشار إليها دائماً بوساطة عدد من المخبرين " (٢٣).

إن عدم ارتياحي لمفهوم قارئ فائق أقل من عدم ارتياحي لما يحدث لتجربة هذا القارئ في غضون تحليل ريفاتيري . وسوف يصبح هذا التحليل أيضاً ثنائياً من حيث البنية ، ويصبح متتالية من لحظات أشدَّ إشراقاً تتناوب مع فواصل المعيار السياقي وتُخلق بوساطتها ، ويصبح دائرياً أكثر منه خطياً ، وبالطبع لن يحدث أي شيء في الجزء الأعظم منه . وفي نقطة معينة من قراءته لقصيدة " الققط " يصل ريفاتير إلى السطر: " *Ils cherchent le silence* " وإليك ما يقوله:

إن المخبرين يتغاضون ، بشكل متفق عليه ، عن " *Ils cherchent le silence* " يبحثون عن الصمت . " ومن دون شك ، فإن كلمة *cherchent* هي البديل الشعري أو البديل ذو النغمة العالية لكلمة *rechercher* الباحث أو لكلمة *aimer* المحب ، ولكن هذا ليس أكثر من تحويل اعتيادي للنثر إلى شعر : إن الوسيلة تسم النوع كما في

· (٢٣) Riffaterre, "Describing Poetic Structures", pp.215-16.



الشعر والمقطوعة الشعرية ، عازلة السياق عن السياقات اليومية . إنه أمر متوقع وليس مفاجئاً<sup>(٢٤)</sup> .

ويكلمات آخر ، ما من أحد لاحظ هذه الفقرة أو أثارته ، فهي عادية تماماً ؛ لذا فإنها لاتفعل أي شيء ، وما من شيء يقال بصدها .

وحتى عندما يجد ريفاتير شيئاً يتحدث عنه، فإن منهجه لايتيح له أن يفعل ذلك بإسهاب. والتحليل الآتي لجملة من رواية موبي دك *Moby Dick* يتعلق بصميم الموضوع:

" وجاش ثم جاش، وأيضاً بغير هجوع جاش البحر الأسود، كما لو أن أمواجه المتلاطمة كانت وجداناً... ". لدينا هنا مثال جيد على المدى الذي يسيطر فيه المؤلف على عملية تفكيك الشفرة. وفي هذا المثال ، من الصعوبة على القارئ ألا ينتبه لكلمة ذات معنى . إن تفكيك الشفرة لايمكن أن يحدث على أساس أدنى ؛ لأن الوضع الابتدائي للفعل *verb* لايمكن التنبؤ به في الجملة الإنجليزية العادية ، وكذلك لايمكن التنبؤ بتكراره . فالتكرار ذو دور مزدوج خاص به ، مستقل عن إمكانية التنبؤ به ، فهو يخلق الإيقاع ، وتأثيره الكلي يشبه تأثير الكلام الصريح . إن إرجاء الفاعل يجتذب عدم إمكانية التنبؤ إلى حدها الأقصى ، وعلى القارئ أن يتبصر بالمسند قبل أن يقدر على تعيين المسند إليه . إن " انعكاس " الاستعارة مايزال مثلاً آخر على التضاد مع السياق . وتختزل تلك العقبات سرعة القراءة ، فينصب الانتباه على التمثيل، ويخلق التأثير الأسلوبي .<sup>(٢٥)</sup>

ينتهي التحليل السابق بالعبارة الآتية " يُخلق التأثير الأسلوبي " . ولكن، لأية غاية ؟ ماذا يفعل المرء بالوسائل الأسلوبية، أو ماذا يفعل بتقاربها الذي موضعه القارئ المخبر؟ والمرء لا يستطيع أن ينتقل منها إلى المعنى؛ لأن المعنى مستقل عنها: فهي تشدد

(٢٤) *ibid.*, p.223.

\* هذه الفقرة التي يقتبسها فش من مقالة ريفاتير ( وصف البنى الشعرية... ) غير موجودة في المقالة المترجمة في هذا الكتاب، فهي جزء من التحليل المطول والتفصيلي الذي حذفته محررة الكتاب جين تومبكنز. المترجمان

(٢٥) Riffaterre, "Criteria for Style Analysis", pp.172-73.

فحسب. (يشغل " التشديد " في نفس ريفاتير المكان نفسه الذي يشغله " الدافع " لدى ريتشاردز، وهذان المفهومان يمثلان التضييق ذاته للاستجابة). وتبقى لنا مجموعة من التأثيرات الأسلوبية (من نمط محدد)، وبينما لا يزعم ريفاتير إمكانية تحولها، فإنه لا يزعم أي شيء آخر، أما مصدر تشويقها، بالنسبة لي، فهو كونها مشكلة قائمة على الأقل. (وينبغي أن أضيف أن تحليل ريفاتير لقصيدة " القطط " هو تحليل ألعلي ومقنع، كألعية وإقناعية دحضه لموقف ياكوبسون وليفي شتراوس. ومع ذلك، فهو تحليل يعتمد على استكناهاات لا يستطيع منهجه الخاص أن يولدها. وهو لن يشكرني على قولي هذا. ولكن ريفاتير ناقد أكثر براعة مما يمكن أن تتيح له نظريته أن يفعل).

يمكن أن يوضع الاختلاف القائم بيني وبين ريفاتير، بصورة ملائمة، في مفهوم " الأسلوب ". وربما يتساءل القارئ عن استخدام هذه الكلمة في مقالة عنوانها الثانوي " الأسلوبية العاطفية " بصورة ضئيلة جداً. والسبب في ذلك هو إصراري على أن كل شيء مهم، وإن شيئاً ما (قابلاً للتحليل وذا معنى) يحدث دائماً بحيث يجعل من المستحيل التمييز، كما يفعل ريفاتير، بين " الوقائع اللسانية " و " الوقائع الأسلوبية ". وبالنسبة لي، فإن الواقعة الأسلوبية هي واقعة استجابة، ومادامت مقولتي في الاستجابة تتضمن كل شيء بدءاً من مشهد التجارب اللسانية الأصغر والأدنى إلى التمزق الأكبر والأعظم لهذه التجارب، فإن كل شيء هو واقعة أسلوبية، وقد نتخلى عن هذه الكلمة مادامت تحمل الكثير جداً من الرهائن الثنائية (الأسلوب) *style* .

وبطبيعة الحال، يورطني هذا القول في نظرية أحادية للمعنى، وعادة ما يُعترض على تلك النظريات بأنها لا تفسح مجالاً للتحليل. بيد أن نظريتي الأحادية تتيح التحليل؛ لأنها أحادية التأثيرات التي يكون فيها المعنى نتاجاً (جزئياً) لموضوع القول، على الأتماهى به. وفي هذه النظرية، فإن الرسالة التي يحملها القول - التي هي عادة قطب واحد في علاقة ثنائية يكون الأسلوب أحد قطبيها - تكون في إجرائيتها (بحيث إن شخصاً مثل ريتشاردز سيرفض هذا) رسالة ذات تأثير كبير ومثيرة للاستجابة إلى حد بعيد، ومكوّناً أساسياً في تجربة المعنى. إنها ببساطة ليست المعنى. إنها ليست شيئاً.

إذن، ربما يتوجب نبذ كلمة " معنى " أيضاً مادامت تتطوي على مفهوم الرسالة أو الغرض . وأكرر القول إن معنى قول ما هو تجربته ، تجربته بتمامه ، وإن هذه التجربة تحيط بها الشبهات حالما تقول عنها أي شيء . ينتج عن ذلك إذن أننا يجب ألا نحاول تحليل اللغة على الإطلاق . ومع ذلك، يبدو أن العقل الإنساني غير قادر على مقاومة الدافع لبحث عملياته الخاصة ، بيد أن القليل (وربما الكثير) الذي نفعه يستمر في هذا الطريق كي يتيح ، قدر الإمكان ، الفرصة لتشويه أقل .

### الخاتمة

أدرج ، مرة أخرى ومن خلال الجدل السابق ، إلى المنهج ذاته وإلى القليل من الملاحظات النهائية .

أولاً، إن هذا المنهج هو، بتعبير دقيق، ليس منهجاً على الإطلاق؛ ذلك أن نتائجه ومهاراته غير قابلة للتحويل. فنتائجه غير قابلة للتحويل نظراً لعدم وجود علاقة ثابتة بين السمات الشكلية والاستجابة (على اعتبار أن القراءة ينبغي أن تتم في كل وقت)، ومهاراته غير قابلة للتحويل؛ لأنك لا تستطيع أن تنقلها إلى شخص آخر وتتوقع منه في الحال أن يكون قادراً على استخدامها. (فهو غير قابل للنقل). إنه من حيث الجوهر وسيلة لغوية متحسسة *sensitizing*، وكما تدل " *ing* " في هذه الكلمة، فإن إجراءاته ذات مدة طويلة، ولا تنتهي مطلقاً (لن تصل إلى الغرض على الإطلاق). وعلاوة على ذلك، فإن إجراءاته هي إجراءات داخلية. وليست له أوالية سوى الأوالية الضاغطة للافتراض القائل إن ما يحدث في اللغة هو أكثر مما نعرفه بصورة واعية، وبطبيعة الحال ينبغي أن يأتي ضغط هذا الافتراض من الفرد الذي يتحدى هذا الضغط وحساسيته غير المدربة. وعندما تصبح حساسيته مدربة في المنهج، فهذا يعني طرح السؤال الآتي: " ما الذي ..... يفعله ؟ " مع وعي متزايد بالتعقيد المحتمل (والمخفي)

للجواب ، أي بذهن ذي حساسية متزايدة باليات اللغة . وهذا المنهج هو - على نحو فريد ومضطرب (بالنسبة للمنظرين) - منهج يستقطب مستخدمه الخاص به الذي يكون أيضاً أدواته الوحيدة. إنه منهج شحذ الذات، وفعل شحذه يقع عليك أنت. وباختصار ، إنه منهج لاينظم المضامين، إنما يحول الأذهان .

ولهذا السبب وجدتُ أن هذا المنهج مفيد كمنهج تعليمي لمستويات الدراسة الأكاديمية. فأنا أبدأ تدريسي بأن أثبت بضعة جمل بسيطة على السبورة (وهي من قبيل: " إنه مخلص " و " من دون ريب إنه مخلص " ) وأسأل طلابي الإجابة عن السؤال الآتي : " ما الذي يفعله ذلك ؟ " . وهذا السؤال بالنسبة لهم هو سؤال جديد ، فيردون عليّ دائماً بجواب لسؤال أكثر ألفة : " ما الذي يعنيه ذلك ؟ " . بيد أن هناك أمثلة يمكن انتخابها لتوضيح عقم هذا السؤال الثاني، عقم يبرهنون عليهم عاجلاً من خلال تجربتهم في الصف الدراسي ، وبعد برهة وجيزة تتكشف لهم قيمة أخذ التأثيرات بنظر الاعتبار ويبدأون التفكير في اللغة بوصفها تجربة أكثر من كونها مستودعاً لمعنى يمكن استخلاصه . وبعد ذلك يكون من المهم تدريب حساسيتهم على سلسلة من النصوص المتدرجة - جمل من أنواع مختلفة ، فقرات ، مقالة ، قصيدة ، رواية - بطريقة شبيهة إلى حد ما بالنظام الذي اتخذته القسم الأول من هذا البحث. وحين يجربون أنواعاً متزايدة من التأثير ويخضعونها للتحليل ، فإنهم يتعلمون أيضاً كيف يدركون ويطرحون ما هو ذو خصوصية شخصية من استجاباتهم . وليس من قبيل المصادفة أن يصبحوا أيضاً عاجزين عن كتابة نثر غير مسيطر عليه ماداموا يقضون وقتاً طويلاً في اكتشاف إلى أي حد يتحكم فيهم نثر كتاب آخرين ، وبأية طرق متعددة . وبطبيعة الحال ، هناك وسائل وهي : عرض متدرج للنصوص من اليمين إلى اليسار بطريقة شريط التلغراف ، وتنوع السؤال السحري (ما الذي كان سيحدث لو أن كلمة ما كانت هنا أو في مكان آخر ؟) ، ولكن مجال إجرائية المنهج هو مجال داخلي ، وإن نجاحاته الباهرة لاتتمثل في تنظيم المضامين (رغم أن ذلك يحدث غالباً) وإنما في تحويل الأذهان .

وباختصار ، فإن النظرية ، باعتبارها وصفاً للمعنى وطريقة في التعليم ، مليئة

بـالفجوات ، وثمة فجوة بارزة ولافتة للنظر تقع في منتصفها ، فجوة تُملأ إن كان ذلك ممكناً بما يحدث داخل الطالب - المستخدم . يظل المنهج إذن أميناً لمبادئه ، إذ ليست له نقطة نهاية ، إنه عملية متصلة، إنه منهج يتحدث عن التجربة ، وهو ذاته تجربة ، وبؤرته هي التأثيرات ، ونتيجته تأثير معين . وإن كان بوسعي في النهاية أن أطرزه بحسنة تامة، أقول : إنه منهج يشتغل .



أن نفهم جملة ما يعنى

أن نفهم لغة وأن نفهم

لغة ما يعنى التحكم

بتقنية معينة.

فتغنشتين

عندما يسمع المتحدث للغة ما أصواتاً متلاحقة فإنه يستطيع أن يمنحها معنى؛ لأنه يجتذب لفضل التواصل ذخيرةً مذهلةً من المعرفة الواعية واللاواعية. فتحكمه بالأنظمة الفونولوجية والتركييبية والدلالية للغة يمكنه من أن يحول الأصوات إلى وحدات منفصلة، ويمكنه من تمييز الكلمات، وتخصيص وصف بنيوي وتأويل معينين للجملة التي تكونها هذه الأصوات والكلمات، حتى إذا كانت الجملة جديدة عليه تماماً. ومن دون هذه المعرفة الضمنية، أي هذه القواعد المستبطنة، لا يفهم المتكلم هذه الأصوات المتلاحقة. وعلى الرغم من ذلك، فإننا ميالون إلى القول بأن البنية الفونولوجية والقواعدية والمعنى هما خاصيتا القول، وليس ثمة ضرر في كلامنا هذا مادامنا نتذكر أنها خاصيات للقول فقط في ما يتعلق بقواعد معينة. وستحدد قواعد أخرى خاصيات مختلفة للمتتالية (وستكون هذه المتتالية طبقاً لقواعد لغة مختلفة، مثلاً، خاليةً من المعنى). فالحديث عن بنية جملة ما يدل ضمناً، بالضرورة، على قواعد مستبطنة هي التي تمنح الجملة تلك البنية.

نحن نميل، أيضاً، إلى الاعتقاد أن المعنى والبنية خاصيتان للأعمال الأدبية، وهذا القول صحيح تماماً من وجهة نظر معينة؛ ذلك أن متتالية الكلمات عندما تُعامل بوصفها

عملاً أدبياً ، فإنها تحوز هاتين الخاصيتين. ولكن ذلك التوصيف يوحى بأهمية التناظر اللساني وصلته الوثيقة. فالعمل له بنية ومعنى لأنه يُقرأ بطريقة معينة، ولأن هاتين الخاصيتين الكامنتين، المستترتين في الموضوع نفسه، تحققهما نظرية الخطاب المطبقة على فعل القراءة. ويتساءل بارت: " كيف يتسنى للمرء أن يكتشف البنية من دون أن يستعين بنموذج ميثودولوجي ؟ " ( نقد وحقيقة، ص 19). إن قراءة نص ما بوصفه أدباً لايعنى أن ذهن القارئ صفحة بيضاء، أو أنه يقاربه من دون تصورات مسبقة: فعلى المرء أن يجلب إلى النص فهماً ضمناً لعمليات الخطاب الأدبي، وذلك الفهم يكشف للمرء حقيقة ما يتطلع إليه.

إن أى شخص يفتقر إلى هذه المعرفة، وأى شخص غير ملم إماماً كلياً بالأدب ولايأنس بالمواضع التي تُقرأ بها الأعمال التي يبدعها الخيال، سوف يرتبك إذا ما قدمت إليه قصيدة ما. فمعرفته باللغة ستمكنه من فهم العبارات والجمل، ولكنه لايعرف، حرفياً، ما الذي يجعل ، ولن يتمكن من قراءتها بوصفها أدباً - مثلما قلنا مع التشديد على أولئك الذين سيستخدمون الأعمال الأدبية من أجل أغراض أخرى - لأنه يفتقر إلى " القدرة الأدبية " المعقدة التي تُمكن الآخرين من أن يواصلوا إنجاز القراءة. وهو لم يستبطن " قواعد *grammer* " الأدب التي ستتيح له تحويل المتتاليات اللسانية إلى بنى ومعان أدبية. وإذا ما بدا التناظر أقل دقة فذلك يعود إلى أن الفهم، في حالة اللغة، يعتمد بصورة بالغة الوضوح على التحكم بنظام ما. بيد أن الوقت والنشاط المكرسين للتدريب الأدبي في المدارس والجامعات يبينان أن فهم الأدب يعتمد، كذلك، على الخبرة والإحكام. ومادام الأدب نظاماً إشارياً من الدرجة الثانية أساسه اللغة، فإن معرفة اللغة تدنو بالمرء مسافة معينة في مواجهته للنصوص الأدبية، وقد يكون من الصعوبة التحديد الدقيق للمكان الذي يصبح فيه الفهم معتمداً على معرفة المرء الاستكمالية بالأدب. ولكن صعوبة ترسيم حد فاصل لاتحجب الاختلاف الملموس بين فهم لغة قصيدة ما - بمعنى من المرء بمقدوره أن يقدم ترجمة تقريبية بلغة أخرى - وفهم القصيدة. فإذا كان المرء يعرف اللغة الفرنسية فيإمكانه أن يترجم قصيدة مالارمي: «التحية *Salut*»، ولكن تلك الترجمة ليست تركيباً موضوعاتياً - هي ليست ما ندعوه عادة



" فهم القصيدة " - ولكي يعين المرء مستويات الإتساق المختلفة ويضعها في علاقة مع بعضها البعض تحت عنوان شامل أو موضوعة " البحث الأدبي " يتعين عليه أن يكون ذا خبرة كبيرة بمواضيعات قراءة الشعر.

إن الطريقة الأسهل لإدراك أهمية هذه المواضع تتمثل في أخذ عينة من النثر الصحفى أو جملة من رواية ما ووضعها على الصفحة بوصفها قصيدة. فالخاصيات التى تعزوها اللغة الإنجليزية إلى الجملة تبقى غير متغيرة، ولذلك لا يمكن للمعاني المختلفة التى يتضمنها النص أن تُعزى إلى معرفة المرء باللغة، بل يجب أن تُنسب إلى المواضع الخاصة بقراءة الشعر، تلك المواضع التى تؤدى بالمرء إلى أن ينظر إلى اللغة بطرائق مختلفة من أجل تكوين خاصيات ذات صلة وثيقة باللغة التى لم تكن مُستخدمة من قبل ، ومن أجل إخضاع النص إلى سلسلة مختلفة من الإجراءات التأويلية. ويمقدور المرء أن يبين، أيضا، أهمية هذه المواضع عبر قياس المسافة الفاصلة بين لغة قصيدة ما وتأويلها النقدي، وهى مسافة توصل عبر مواضع القراءة التى تشكل مؤسسة الشعر.

إن أى امرئ يعرف اللغة الإنجليزية يفهم لغة قصيدة بليك " أه! يا زهرة الشمس *Ah! Sun-flower* :

أه، يا زهرة الشمس، يا من أتعبك الزمان،

وأنت تعدّين الخطى، خطى الشمس،

باحثة عن المناخ الذهبى اللذيذ،

حيث تنتهى رحلة المسافر:

وحيث يزوى الشباب رغبة،

وحيث العذراء الشاحبة والملقعة بالجلد

ينهضان من قبريهما، ويتوقان

إلى حيث تتمنى زهرتى أن تمض.

ولكن ثمة مسافة معينة بين فهم اللغة والخلاصة الموضوعاتية التي يختتم بها ناقد مناقشته للقصيد: " إن الهجوم الجدلي الذي يشنه بليك على الزهد هو أكثر من كونه هجوماً بارعاً ، فأنت لاتستطيع التغلب على الطبيعة برفض دعوتها الأساسية إلى النشاط الجنسي . وبدلاً من ذلك ، فإنك تسقط تماماً في الحلقة المفرغة لتوقها الدائري<sup>(١)</sup> . كيف يصل المرء إلى هذه القراءة ؟ ما العمليات التي تقود من النص إلى تمثيل الفهم هذا ؟ إن المواضعة الأولى هي ما يمكن أن تدعى قاعدة الدلالة ، أي : قراءة القصيدة بوصفها تعبيراً عن موقف دال على مشكلة معينة تتعلق بالإنسان أو علاقته بالكون. ولذلك فإن زهرة الشمس تعطي قيمة رمز، والاستعارتان " تعدّين " و " باحثاً " لاينظر إليهما بوصفهما إشارتين مجازيتين لميل الزهرة إلى الدوران باتجاه الشمس، بل بوصفهما عمليتين استعاريتين تجعلان زهرة الشمس مثلاً للتوق الإنساني الذي يمثله هذان البيتان. إن مواضعات الاتساق الاستعاري - التي يجب على المرء أن يحاول من خلال التحويلات الدلالية إنتاج اتساق على مستوى المغزى والأداة - تقضى بالمرء إلى معارضة الزمان بالأبدية وإلى أن يجعل " ذلك المناخ الذهبي اللذيذ " يدل على كل من الغروب، الذي يشير إلى إيقاف الدورة الزمانية اليومية، وأبدية الموت حيث " تنتهي رحلة المسافر " . إن مماهة الغروب بالموت تسوّغها، فضلاً عن ذلك، المواضعة التي تتيح للمرء أن يدرج القصيدة ضمن تقليد شعري. وعلى أية حال، فإن ما هو أكثر أهمية من ذلك هو مواضعة الوحدة الموضوعاتية التي تجبر المرء على منح الشباب والعذراء في المقطع الثاني دوراً يسوّغ اختيارهما كمثالين للتوق؛ ومادامت السمة الدلالية التي يشتركان بها هي كبت النشاط الجنسي، فعلى المرء أن يجد طريقة لدمج ذلك مع بقية القصيدة. إن البنية التركيبية البارزة، مع تعبيرات ثلاثة يعتمد كل منها على كلمة " حيث " ، تقدم طريقة لتحقيق ذلك.

إن الشباب والعذراء كبحا طاقتيهما الجنسية للظفر بالسكن الرمزي للسماء  
المتخيلة بشكل مواضعاتي. وبلوغهما ذلك ينبعثان من قبريهما ليسقطا في

(١) Harold Bloom, *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry* (New York: Doubleday, 1961), p.42.

فخاخ نفس الدائرة القاسية من حالات الوجد؛ فهما يتوقان للذهاب إلى  
الغروب حسب، حيث تلتمس زهرة الشمس راحتها، وهو بالضبط المكان  
الذي كانا فيه من قبل<sup>(٢)</sup>.

إن مثل هذه التأويلات ليست محصلة تداعيات ذاتية. فهي عامة ، ويمكن أن  
تكون موضع مناقشة، وأن تسوِّغ من جهة موضوعات قراءة الشعر أو - كما تتيح لنا  
الإنجليزية القول - من جهة مواضع تكوين المعنى. إن مثل هذه المواضع هي  
مكونات مؤسسة الأدب، ومن هذا المنظور يمكن للمرء أن يدرك أنه من المضلل الحديث  
عن القصائد كونها كلاً منسجماً، وأنظمة طبيعية مستقلة، وتامة في ذاتها، وتحوى  
معنى محايثاً وثراً. ويقترح المقرب السيميولوجي، بالأحرى، النظر إلى القصيدة  
بوصفها قولاً له معنى فقط من جهة مراعاة نظام المواضع الذي يتمثله القارئ. وإذا  
ما كانت هناك مواضع أخرى مؤثرة، فإن مجال معانيها الكامنة سيكون مختلفاً.

وكما يقول جينيت، إن الأدب " مثل أية فعالية أخرى للذهن، يتأسس على  
مواضع ليست واعية إلا في حالات استثنائية " ( Figures ص 258). ويمكن للمرء أن  
يفكر في هذه الموضوعات ليس بوصفها معرفة ضمنية للقارئ فقط ، بل بوصفها معرفة  
ضمنية للمؤلفين أيضاً . فكتابة قصيدة أو رواية تعنى الانغماس بصورة مباشرة  
بالتقليد الأدبي ، أو على الأقل الانغماس في مفهوم معين عن القصيدة أو الرواية .  
والفعالية تُعدُّ ممكنة من خلال وجود النوع الأدبي ، إذ يمكن للمؤلف أن يكتب بالتأكيد  
ضد المواضع التي ربما يحاول تدميرها ، على الرغم من أن فعاليته تحدث ضمن  
السياق الذي توجد فيه تلك المواضع بالضبط بمثل ما يعتمد عدم الإيفاء بالوعد  
على طريقة تصوُّرنا لمفهوم الوعد. وسيكون اختيار الكلمات والجمل وصيغ العرض  
المختلفة على أساس تأثيراتها ؛ وإن فكرة التأثير تفترض سلفاً صيغ قراءة غير  
عشوائية ولا تخضع للمصادفة. وحتى إذا كان المؤلف لا يفكر في القراء ، فإنه هو نفسه  
قارئ لعمله الخاص، ولن يكون مقتنعاً بعمله ما لم يترك فيه تأثيرات مثمرة حين يقرأه.

(٢) Ibid.

وسيجد المرء غرابةً شديدةً في فكرة شاعر يقول " حينما أتأمل زهرة الشمس يتملكنى شعور خاص، شعور سأدعوه (ب) وهو شعور أعتقد بأنه يمكن أن يرتبط بشعور آخر سأدعوه (ج) "، ومن ثم يمكننا أن نقول: " إذا كانت ب تكون ج " بوصفها قصيدة عن زهرة الشمس. ولكن هذه لن تكون قصيدة؛ لأنه حتى الشاعر نفسه لا يمكنه أن يقرأ المعانى فى سلسلة العلامات تلك. ويمكنه أن يعدها تشير إلى المشاعر التي هو بصددتها، ولكن هذه مسألة أخرى مختلفة جداً. إن نصه لا يتحرى المشاعر ولا يثيرها ولا حتى يستخدمها، ولن يكون قادر على قراءته بذات الطريقة التي قام فيها النص بقراءة نفسه. ولكي يجرب أياً من حالات الرضا فى حيازة قصيدة مكتوبة، يتعين عليه خلق نظام من الكلمات يستطيع أن يقرأه طبقاً لمواضع الشعرة: فهو لا يمكنه أن يعين المعنى ببساطة، ولكن يجب عليه أن يجعل من عملية إنتاج المعنى، بالنسبة له وللآخرين، عملية ممكنة.

كتب فاليري مرة: " إن كل عمل هو نتاج أشياء عديدة فضلاً عن كونه نتاج مؤلفه "؛ وقد اقترح استبدال التاريخ الأدبي بالشعرية التي ستدرس " شرائط وجود الأدب وتطوره ". فالأدب، من بين كل الفنون، هو: " الفن الذى تؤدي فيه المواضعة الدور الأكبر "، وحتى أولئك المؤلفون الذين ربما اعتقدوا بأن أعمالهم ناشئة فقط عن إلهام شخصى وعن عبقرية، فإنهم كما يقول فاليري:

قد طوروا، من نون شك، نظاماً كلياً من العادات والمفاهيم التي كانت ثمرة تجربتهم، وشيئاً أساسياً لعملية الإنتاج. ومع ذلك، فإنهم نادراً ما شكوا في التعريفات كلها، وفي المواضعات كلها، وفي المنطق، وفي نظام الكتابات التي يفترضها التأليف سلفاً، ومع ذلك فإنهم غالباً ما اعتقدوا بعدم دينهم لشيء قدر دينهم للحظة نفسها، وإن عملهم يشغل جميع إجراءات الذهن وعملياته التي لا يمكن نقادها<sup>(٢)</sup>.

(٢) Paul Valéry, *Oeuvres*, ed. Jean Hytier, 2 vols. (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1957-1960), 2

إن مواضع الشعر، ومنطق الرموز، وعمليات إنتاج التأثيرات الشعرية ليست مجرد خصائص للقراء، بل هي أساس الأشكال الأدبية. ومع ذلك ولأسباب مختلفة، فإنه من اليسير دراستها بوصفها عمليات ينجزها القراء أكثر مما هي سياق مؤسساتي يحمله المؤلفون على محمل التسليم. إن التصريحات التي يقدمها المؤلفون عن تجاربهم في التأليف تمثل إشكالية مشهورة، وهناك طرائق قليلة لتحديد ما يسلّمون به. وفي حين أن المعانى التي يمنحها القراء للأعمال الأدبية والتأثيرات التي يجربونها هي أشياء مكشوفة للملاحظة إلى حد بعيد، فإن الفرضيات التي تدور حول المواضع والعمليات التي تُحدث هذه التأثيرات يمكن، نتيجة لذلك، أن تُختبر ليس فقط عن طريق قابليتها على تفسير التأثيرات التي نحن بصددتها، بل عن طريق قابليتها - حين تُطبق على قصائد أخرى - على تفسير التأثيرات المُجربة في تلك الحالات. وعلاوة على ذلك، حينما يستقصى المرء عملية القراءة يكون بمقدوره أن يكون بدائل في لغة النص ليرى كيف يؤدي ذلك إلى تغيير التأثيرات الأدبية، في حين يكون ذلك النوع من التجريب غير ممكن إذا ما استقصى المرء المواضع التي يفترضها المؤلفون الذين لا يكونون موجودين لكي يُصدرون ردود أفعالهم بازاء التأثيرات الناتجة عن البدائل المقترحة في نصوصهم. والطريقة المثلى لإنتاج تمثيلات شكلية عن المعرفة الضمنية لكل من المتكلمين والمستمعين هي، كما يوحي نموذج القاعد التحويلية، تقديم جمل لمجموعة من الأفراد، وبعد ذلك القيام بصوغ قوانين تفسر أحكام المستمعين التي تدور حول المعنى، والسبك الحسن، والانزياح، والبنية المكوّنة، والغموض.

ولذلك، فإن الحديث، بالشكل الذي سأفعله، عن القدرة الأدبية بوصفها مجموعة من المواضع لقراءة النصوص الأدبية، إنما هو حديث يُكْمع، من دون شك، إلى أن المؤلفين معنوهون فطرياً يقومون بمجرد إنتاج سلاسل من الجمل، في حين أن القراء - الذين لهم طرائق بارعة في معالجة هذه الجمل - هم الذين ينتجون العمل الإبداعي الحقيقي برمته. والمناقشات البنيوية قد تبدو مُعزّزة لمثل هذه النظرة عبر إخفاقها في عزل، وتقريظ، " الفن الواعي " للمؤلف، ولكن السبب في ذلك هو، ببساطة، أن الخط

الفصل بين الوعى واللوعى فى هذه الحالة، كما فى أغلب الفعاليات الإنسانية المعقدة الأخرى، متغير إلى حد بعيد، ومن المتعذر تعيينه، وغير مفيد إلى درجة كبيرة. " فمتى أنت تعرف كيفية لعب الشطرنج؟ هل تعرف ذلك طيلة الوقت؟ أم فقط حينما تقوم بنقطة؟ وهل تعرف طريقة اللعب كلها خلال كل نقلة" (٤). وعندما تقود سيارتك؛ فهل تكون واعياً أم غير واعٍ بأنك تسلك الجانب الصحيح من الطريق، وتغير ناقل الحركة (معشوق التروس)، وتستعمل المكبح، وتخفض المصباح الأمامى؟ فالسؤال عما يعيه المؤلف أو لايديه هو سؤال عقيم كعقم السؤال عن قواعد اللغة الإنجليزية التى يستخدمها المتكلمون بصورة واعية وعن تلك القواعد التى يتبعونها بصورة لاواعية. فربما تكون البراعة التى يتمتع بها المرء لاواعية إلى درجة كبيرة، أو تصل إلى مستوى عالٍ من الأحكام النظرى الواعى ذاتياً، ولكنها تبقى هى البراعة ذاتها فى كلتا الحالتين. والمرء لايطعن بالمؤلف، بأية طريقة كانت، عندما يتحدث عن براعته المتمثلة فى قدرته على بناء نتاجاته، وهى نتاجات تتكشف، إلى حد بعيد، عن ثراءٍ بالغ عندما تخضع لعمليات القراءة.

إن المهمة التى تضطلع بها الشعرية البنيوية، كما يحددها بارت، ستتنصب على استجلاء النظام التحتى الذى يجعل التأثيرات الأدبية ممكنة. فالشعرية البنيوية لن تكون " علماً للمضامين " يقترح، فى صيغة هرمنوطيقية، تأويلات للأعمال، بل هو كما يقول بارت:

علم لشرائط المضمون، أى للأشكال. فما يهم هذا العلم هو تنوعات المعنى التى تتولد، وتكون، إن صح القول، قابلة على التولد من الأعمال الأدبية؛ فهو لن يؤول الرموز وإنما يصف مكافئاتها. وباختصار، لن يكون موضوعه معاني العمل المثلثة، بل المعنى الفارغ الذى يدعمها. (نقد وحقيقة، 57) .

(٤) Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trans. G.E.M. Anscombe (New York: Macmillan, 1953 p. 59

وبهذا المعنى تُحدث البنيوية قلباً مهماً للمنظور، مانحةً الأسبقية لمهمة صياغة نظرية شاملة للخطاب الأدبي، ومُخصصةً منزلةً ثانويةً لتأويل النصوص الفردية. ومهما تكن فوائد التأويل بالنسبة لأولئك الذين ينغمسون فيه، فإن التأويل يُصبح، ضمن سياق الشعرية، فعالية ضافية - طريقة لاستخدام الأعمال الأدبية - تعارض دراسة الأدب ذاته بوصفه مؤسسة. وبلا ريب، فإن القول بهذا يعنى شجب التأويل كما سيبيّن الناظر اللساني ذلك بوضوح تام. والناس في أغلبهم أكثر اهتماماً باستخدام اللغة من أجل التواصل من اهتمامهم بدراسة النظام اللساني المعقد الذى يشكل أساس التواصل، وهم ليسوا بحاجة لأن يشعروا بأن اهتماماتهم يهددها أولئك الذين يجعلون من دراسة القدرة اللسانية حقلاً دراسياً متسقاً ومستقلاً. وسوف تزعم الشعرية البنيوية، على نحو قريب الشبه بذلك، أن دراسة الأدب تتضمن، بصورة غير مباشرة، فعلاً نقدياً يوضع عملاً ما فى موقف معين، وقراءته بوصفه إيماءة إلى نوع معين، ومن ثم منحه معنى. والمهمة هى بالأحرى بناء نظرية عن الخطاب الأدبي تفسر إمكانات التأويل، " فالمعاني الفارغة " هى التى تؤسس تنوع المعاني الممتلئة، بيد أنها لا تتيح للعمل أن يُمنح أى معنى.

ليس ثمة ضرورة للادعاء بهذا إذا لم يكن النقد التأويلي قد حاول إقناعنا بأن دراسة الأدب تعنى شرح الأعمال الفردية. ولكن من المهم، فى هذا السياق الثقافى، تأمل ما تم إهماله أو حجبته فى ممارسة نقد تأويلي يعالج أى عمل بوصفه نتاجاً مستقلاً، وكلاً عضوياً تسهم أجزاؤه كلها فى تعبير موضوعاتى معقد. إن الفكرة التى تقول إن مهمة النقد هى كشف الوحدة الموضوعاتية إنما هى فكرة تنتمى إلى مفهوم من مفاهيم ما بعد الرومانسية، ذلك المفهوم الذى كانت جذوره فى نظرية الشكل العضوى غامضة فى أقل تقدير. إن الوحدة العضوية لنبتة ما لا يمكن ترجمتها بسهولة إلى وحدة موضوعاتية، ونحن نرغب فى أن نسلّم بأن علم النبات يتيح لنا مقارنة نبتة بأخرى عن طريق فرز التشابهات عن الاختلافات، أو يتيح لنا إنعام النظر فى التنظيم الشكلى من دون ادعاء غرض غائى أو وحدة موضوعاتية. فالخطاب الذى يدور حول الأدب لا يلزم نفسه، دائماً وعلى نحو ملح، بالتأويل. فهو يُستخدم ليكون من الممكن - فى

أيامٍ قبل أن تصبح القصيدة بارزة ؛ حيث يتمّ تذكر فعل الفرد والعاطفة بهدوء - دراسة تفاعل القصيدة مع معايير البلاغة والنوع الأدبي وعلاقة سماتها الشكلية بالسمات الشكلية للموروث، ومن دون الشعور بالإكراه على تقديم تأويل يوضّح أهميتها الموضوعاتية. فالمرء لم يكن بحاجة إلى أن يتحرك من القصيدة إلى العالم، بل عليه أن يستكشفها ضمن مؤسسة الأدب، رابطاً إياها بالموروث، ومحدداً استمراريتها ولااستمراريتها الشكلية. وأن يكون هذا ممكناً، فربما يخبرنا بشيء مهمّ عن الأدب، أو يفضى بنا، على الأقل، إلى تأمل إمكانية فكّ مكانة التأويل في الخطاب النقدي.

إن مثل هذا التفكيك مهمّ، لأنه إذا كان المحلل يرمى إلى فهم كيفية عمل الأدب، فإنه يجب أن يبدأ، كما يقول نورثروب فراي، " بصياغة القوانين الواسعة للتجربة الأدبية ، وباختصار، يجب أن يبدأ بالكتابة كما لو أنه اعتقد بوجود بنية كلية معقولة للمعرفة المتحصلة حول الشعر، التي هي ليست الشعر نفسه أو تجربته، وإنما هي الشعرية " (تشریح النقد ص 14). وقليلون أولئك الذين جادلوا من أجل الشعرية بفاعلية أكبر مما فعل فراي، ولكن العلاقة في منظوره، وكما بين هذا الاقتباس، بين الشعر - أي تجربة الشعر - والشعرية هي علاقة تبقى غامضة إلى حد ما، وإن ذلك الغموض يؤثر في صياغاته المتأخرة. وتفرض مناقشته للصيغ والرموز، والأساطير، والأنواع الأدبية إلى إنتاج تصنيفات تظفر بشيء من ثراء الأدب، بيد أن مقولاته التصنيفية غير محددة بشكل دقيق. فما علاقتها بالخطاب الأدبي وبفعالية القراءة ؟ وهل المقولات الأسطورية الأربع عن الربيع والصيف والخريف والشتاء وسائل لتصنيف الأعمال الأدبية أم هي مقولات تبنى عليها تجربة الأدب ؟ وحالما يتساءل المرء عن سبب تمتّع هذه المقولات بالأولوية على مقولات التصنيف الممكنة الأخرى، فإنه يصبح واضحاً أنه ينبغي أن يكون ثمة شيء ما متضمّن في الإطار النظري لفراي، شيء يفتقر إلى التوضيح.

يوفّر النموذج اللساني إعادة توجيه طفيف يُبرز ما يُحتاج إليه. فتصبح دراسة النظام اللساني متسقة، نظرياً، حينما نكفّ عن التفكير في أن هدفنا هو تعيين



خصائص الموضوعات فى مجموعة كتابات معينة، والتركيز بدلاً من ذلك على مهمة صياغة القدرة المُستبطنة التى تمكّن الموضوعات من امتلاك الخصائص، فتكون لها هذه الخصائص بالنسبة لأولئك الذين أحكموا سيطرتهم على النظام. وينبغى على المرء، بغية اكتشاف البنى وتمييزها، أن يحلل النظام الذى يحدد أوصافاً بنيوية للموضوعات قيد الدراسة، وبناءً على ذلك ينبغى أن يتأسس التصنيف الأدبى على نظرية فى القراءة. والمقولات ذات الصلة الوثيقة بذلك هى تلك المقولات التى يُحتاج إليها لتسوية المعانى المقبولة التى يمكن للأعمال أن تقدمها لقراء الأدب.

إن مفهوم القدرة الأدبية أو مفهوم النظام الأدبى هما، بطبيعة الحال، لعنة بالنسبة لبعض النقاد الذين يرون فيهما هجوماً على خصائص الأدب المتمثلة فى العفوية، والإبداعية، والعاطفية. وعلاوة على ذلك، ربما يجادل هؤلاء النقاد فى أن مفهوم القدرة الأدبية ذاته، الذى ينطوى على افتراض أننا نستطيع التمييز بين القارئ الكفء والقارئ غير الكفء، هو مفهوم يمكن الاعتراض عليه لنفس الأسباب بالضبط التى دعت المرء إلى اقتراحه، أى: افتراض معيارٍ للقراءة " الصحيحة ". ونحن بمقدورنا الحديث عن القدرة وعدمها فى مجال الفعاليات الإنسانية الأخرى، مثل لعب الشطرنج أو تسلق الجبال، حيث توجد معايير واضحة للنجاح والإخفاق، ولكن ثراء الأدب وقوته يعتمدان، بالضبط، على حقيقة أنه ليس فعالية من هذا النوع، وإن تقيمه متنوع وشخصى ولا يخضع لتشريع معيارى من منتحى صفة الخبراء.

وعلى أية حال، يبدو مثل هذا الجدل ألاً طائلاً من ورائه. فلا أحد ينكر أن الأعمال الأدبية يمكن أن تكون، شأنها شأن أغلب موضوعات الاهتمام الإنسانى، ممتعة لأسباب ليست لها سوى أو هى علاقة بالفهم والبراعة؛ فتلك النصوص يمكن أن يُساء فهمها على نحو صارخ تماماً، وتظل تلقى التقييم لأسباب شخصية متنوعة. ولكن رفض فكرة سوء الفهم بوصفها حيلة شرعية يعنى أن ندع التجربة المشتركة غير موضحة، تلك التجربة المتمثلة فى تبيان المكان الذى مرّ به المرء عن طريق الخطأ، وفى إدراك الخطأ، وفى فهم لماذا كان خطأً. وعلى الرغم من أن الإذعان يكون، أحياناً،

انقياداً على كرهه لسلطة عليا، فإنه مامن أحد يؤكد أنه كان كذلك دائماً؛ فالمرء يشعر، على الأغلب، بأنه تبين، في الحقيقة، الطريق لفهم أكمل للأدب وإدراكاً لإجراءات القراءة. وإذا كان التمييز بين الفهم وسوء الفهم غير ذي أهمية، وإذا لم يعتقد فريق المناقشة بالتمييز، فسوف يكون هناك النزر القليل مما يمكن مناقشته حول الأعمال الأدبية، ونزر أقل، أيضاً، مما يمكن كتابته عنها.

وعلاوة على ذلك، فإن مزاعم المدارس والجامعات في توفير التدريب الأدبي هي مزاعم لا يمكن رفضها ببسر. فالاعتقاد بأن مؤسسة التعليم الأدبي برمتها هي أيضاً حيلة من حيل الثقة الكبيرة سيمتد إلى سذاجة محتومة، لتوضح، فقط وبأسف بالغ، إن معرفة اللغة وتجربة معينة بالعالم لا تكفي في أن تجعل من شخص ما قارئاً متبصراً وكفواً. وإنجاز ذلك يتطلب اطلاعاً على ميدان الأدب، ويتطلب في حالات عديدة شكلاً معيناً من التوجيه. إن الوقت والجهد اللذين كرستهما أجيال من الطلاب والمعلمين لدراسة التعليم الأدبي قد خلقا فرضية مفادها أن ثمة شيئاً ما ينبغي أن يُعلم، ولا يتردد المعلمون في أن يصدرُوا أحكاماً على تطور طلابهم في اكتساب قدرة أدبية معينة. وسوف يزعم أغلب هؤلاء المعلمين، لسبب وجيه بلاشك، إن اختباراتهم غير مصممة لمجرد تحديد ما إذا كان طلابهم قد قرأوا أعمالاً أدبية مختلفة، بل إنها مصممة لاختبار اكتسابهم لقابلية ما.

يؤكد نورثروب فرأي بقوله: " إن كل من درس الأدب بصورة جديدة يعرف أن العمليات الذهنية المتضمنة في تلك الدراسة لها من الاتساق والتقدم بمثل ما لدراسة العلم. فما يحصل للذهن من درية هو نفسه في المجالين، وكذلك الإحساس بوحدة الموضوع الذي يتشكل بالتدرج هو نفسه في كلا المجالين " (تشریح النقد، ص 10-11). وإذا ما بدا هذا القول مبالغاً فيه؛ فذلك يعود، ولاشك، إلى حقيقة أن ما هو واضح وجلي في تعليم العلم يبقى، في العادة، ضمناً في تعليم الأدب. ولكن من الواضح إن دراسة قصيدة أو رواية تُيسر دراسة قصيدة أخرى أو رواية أخرى؛ فالمرء لا يحصل على نقاط المقارنة فقط، بل يكتسب وعياً بكيفية القراءة.

ويطور المرء مجموعة من القضايا تكشف التجربة عن كونها ملائمة ومثمرة، ويطور معايير لتحديد ما إذا كانت مثمرة في حالة معينة، ويكتسب المرء وعياً بإمكانيات الأدب، وكيف يتسنى لهذه الإمكانيات أن تكون متميزة. وقد نتحدث، إذا ما رغبتنا في ذلك، عن استنتاج عمل من عمل آخر، مادامنا لانحجب، بذلك، حقيقة أن عملية الاستنتاج إنما هي، بالضبط، ما تحتاج إلى توضيح. ولتفسير الاستنتاج، وتوضيح القضايا الشكلية والتمييزات التي من المهم أن يتعلمها الطلاب، ينبغي صياغة نظرية عن القدرة الأدبية. وإذا ما أردنا أن نكون معنى عن التعليم الأدبي والنقد نفسه يتوجب علينا، كما يجادل فراي، أن نفترض إمكانية " وجود نظرية متقة وشاملة ومنظمة منطقياً وعلمياً يتعلم الطالب بعضها في أثناء دراسته بصورة لاواعية، بيد أن المبادئ الرئيسية لهذه ليست معروفة لنا بعد ". (المصدر نفسه، ص 11).

من اليسير أن ندرك، من هذا المنظور، سبب توفير اللسانيات نظيراً منهجياً جذاباً، وهو القواعد، وكما يقول تشومسكي: " يمكن عدّ القواعد نظرية في اللغة "، ويمكن عدّ نظرية الأدب التي يتحدث عنها فراي " القواعد " أو القدرة الأدبية التي تمثلها القراء ولكنهم لا يدركونها بصورة واعية. إن جعل الضمني واضحاً هي مهمة كل من اللسانيات والشعرية، وتضع القواعد التحويلية توكيداً متكرراً على متطلبين أساسيين لنظريات من هذا النوع، وهما: إنها تصوغ قوانينها بوصفها عمليات شكلية (مادام الشيء الذي تبحثه هو نوع من الفهم لا يمكنها أن تعدّه فهماً مئماً في تطبيق القوانين، بل ينبغي أن تجعله واضحاً قدر الإمكان)، وإنها قابلة للاختبار (إذ ينبغي أن تعيد إنتاج، إذا صح القول، حقائق مُصدقة تدور حول القدرة الإشارية).

هل يمكن اتخاذ هذه الخطوة في النقد الأدبي؟ إن العائق الخطير سيبدو عائق تحديد ما سيعدُّ دليلاً على القدرة الأدبية. وليس من العسير في اللسانيات تعيين وقائع ينبغي على قواعد ملائمة أن تفسرها: فعلى الرغم من أن المرء ربما يحتاج إلى الحديث عن " درجات القواعدية "، فإنه يمكنه أن يقدم قائمة بجمل حسنة السبك بشكل لا يقبل الجدل، وأن يقدم جملاً انزياحية على نحو لا يقبل الشك. وعلاوة على ذلك، فإن لدينا

شعوراً حدسياً قوياً بما فيه الكفاية بأن علاقات الجملة الشارحة *paraphrase* قادرة على التعبير عن، تقريباً، عما تعنيه جملة ما بالنسبة لمتكلمي اللغة. وعلى أية حال، فإن الوضع يكون، في دراسة الأدب، أكثر تعقيداً إلى حد بعيد. فمفاهيم الأعمال الأدبية "حسنة السبك" أو "القابلة على الفهم" إنما هي مفاهيم إشكالية على نحو ذائع، وربما يكون من الصعب إحراز اتفاق حول ما ينبغي أن يعدّ "فهماً" خاصاً لنص ما. والنقاد الذين يختلفون في تأويلاتهم بشكل واسع يبدو أنهم يقوِّضون أية فكرة عن قدرة أدبية عامة.

ولكن، من أجل أن نتغلب على هذا العائق الظاهري ينبغي أن نتساءل، فقط، عما نتوخى من نظرية الأدب أن تفسّره. إذ لا يمكننا أن نتوخى منها أن تفسّر المعنى "الصحيح" لعمل مادمننا لانتعقد، بشكل جلي، بأن لكل عمل قراءة واحدة صحيحة. ولا يمكننا أن نتوخى منها أن ترسم حداً واضحاً بين العمل الذي يمتاز بحسن السبك والعمل الانزياحي إذا ما اعتقدنا بأن لوجود لمثل هذا الحد. وفي الحقيقة، فإن الوقائع اللافئة للنظر التي تتطلب تفسيراً هي كيف يمكن لعمل أن تكون له معانٍ متنوعة، ولكن ليس أي معنى بعينه على الإطلاق، أو كيف تقدم بعض الأعمال انطباعاً بالغرابة واللاتساق والغموض. فالنموذج لا يدلّ ضمناً على ضرورة الإجماع على اعتبار خاص. إنه يوحى فقط بأننا ينبغي أن نعيّن مجموعة وقائع من أي نوع كانت تبدو أنها تتطلب تفسيراً، ويعد ذلك تحاول بناء نموذج القدرة الأدبية الذي سوف يفسّرها.

يمكن أن تكون الوقائع من أنواع عديدة حسب ما يأتي: إذ إن لجملة نثرية معينة معانى مختلفة إذا ما اتخذت شكل قصيدة، وإن القراء قادرون على إدراك حبكة رواية ما، وإن بعض التأويلات الرمزية لقصيدة ما أكثر معقولة من غيرها، وإن شخصيتين في رواية تعارض الأخرى، وإن قصيدة الأرض اليباب أو رواية عوليس بدتا مرة غريبيتين، وتبدوان الآن مفهومتين. وكما يقول بارت، لاتصطلع الشعرية كثيراً بالعمل الأدبي نفسه بمثل ما تصطلع بمفهوميته (نقد وحقيقة ص 62)، ولذلك فإن الحالات الإشكالية - مثل أن يجد بعضهم العمل معقولاً، ويجده آخرون لامتسقا، أو أن يُقرأ

العمل على نحو مختلف خلال حقتين مختلفتين - توفر البيئة الأكثر حسماً بشأن نظام المواضع الإجرائية. ويمكن لأي عمل أن يكون مفهوماً إذا اخترع المرء مواضع مناسبة، مثل: يمكن أن تؤلّ القصيدة الأكثر غموضاً إذا ما كانت هناك مواضع أتاحت لنا أن نستبدل كل مفردة معجمية بكلمة تبدأ بالحرف الأبجدي نفسه، وتختار طبقاً لدواعي الاتساق العادية. وهناك وفرة من المواضع الغريبة الأخرى التي قد تكون فاعلة إذا ما كانت مؤسسة الأدب مختلفة، ومن هنا تزودنا الصعوبة في تأويل بعض الأعمال بدليل على الطبيعة التقييدية للمواضع ذات الأثر الفعّال حقيقة في ثقافة ما. وفضلاً عن ذلك، إذا ما أصبح عمل صعب مفهوماً فيما بعد؛ فالسبب في ذلك هو إن طرائق جديدة في القراءة قد طوّرت كيما تفي بالمطلب الأساسي الذي يفترضه النظام وهو: مطلب المعنى. وسوف تلقى مقارنة القراءة القديمة بالقراءة الجديدة الضوء على التغير في مؤسسة الأدب.

ليس ثمة إجراء آلي، كما هو الأمر في اللسانيات، للحصول على معلومات حول القدرة، ولكن ليس ثمة ندرة في الوقائع التي ينبغى أن تفسّر<sup>(٥)</sup>. والنظر في سلوك القراء لا يوفّر سوى فائدة ضئيلة مادام المرء لا ينشغل بالأداء نفسه، بل بالمعرفة الضمنية أو القدرة التي تشكل أساس هذا السلوك. وربما يكون الأداء انعكاساً مباشراً للقدرة، فالسلوك يمكن أن يتأثر بحشد من العوامل غير المهمة: فربما لأعير انتباهاً في لحظة معينة، وربما تضللتني التداعيات الشخصية المحضة، وربما أنسى شيئاً مهماً من جزء أولى في النص، وربما أجعل ما سأميّزه كخطأ إذا لفت انتباهي. وسوف يتضح أن اهتمام المرء هو اهتمام بالمعرفة الضمنية التي تدرك الخطأ أكثر من اهتمامه بالخطأ نفسه، وحتى إذا كان على المرء أن يجرى نظرة عامة، فما يزال عليه أن يحكم في ما إذا كانت ردود أفعال معينة هي، في الحقيقة، انعكاس مباشر للقدرة. فالمسألة ليست مسألة ما يفعله القراء الحقيقيون، بل هي مسألة ما يتعين على قارئ

(٥) See Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax* (Cambridge: M.I.T. Press, 1965), p. 19.

مثالى أن يعرفه ضمناً كيما يقرأ الأعمال ويؤولها بطرائق نعدّها مقبولة طبقاً لمؤسسة الأدب.

إن القارئ المثالى هو، بطبيعة الحال، مجرد بناء نظرى، وربما يفكر فيه بشكل أفضل بوصفه تمثيلاً لمفهوم المقبولية *acceptability* المركزى. ويكتب بارت إن الشعرية "سوف تصف المنطق الذى طبقاً له تتولد المعانى بطرائق يمكن أن تكون مقبولة من منطق رموز الإنسان تماماً مثلما تكون جمل اللغة الفرنسية مقبولة من البديهيات اللسانية للإنسان الفرنسى" (نقد وحقيقة ص ٢٦). وعلى الرغم من أنه ليس ثمة إجراء الى لتحديد ما هو مقبول، فإن ذلك ليس هو المهم؛ لأن مقترحات المرء سوف يختبرها، على نحو وافٍ، قبول قراء ذلك المرء أو رفضهم لها. فإذا لم يقبل القراء الوقائع التى يشرع المرء بتفسير ما يثبت أدنى علاقة لها بمعرفة الأدب وتجربته، فإن نظريته ستكون ذات أهمية أقل، وبالتالي يتعين على المحلل أن يقنع قراءه بأن المعانى والتأثيرات التى يحاول أن يفسرها هي، فى الحقيقة، معانٍ وتأثيرات ملائمة لهم. إن معنى قصيدة ضمن مؤسسة الأدب هو، كما يمكن أن نقول، ليس ردّ فعل مباشر وعفوى من القراء الفرديين، بل إن المعانى التى يرغبون فى قبولها هي تلك المعانى التى يمكن تعقلها وتسويغها حينما تُفسر. "فلتسأل نفسك: كيف يوجّه المرء شخصاً ما لاستيعاب قصيدة أو موضوعة؟ والجواب عن هذا ينبئنا عن الكيفية التى ينبغى أن تفسر فيها المعانى هنا" (١). والطرائق التى يُرشد بها القارئ للاستيعاب هي، على نحو دقيق، طرائق منطق الأدب: فالتأثيرات يجب أن توصل بالقصيدة بطريقة يرى فيها القارئ الترابط على أنه ترابط مضبوط بموجب معرفته الخاصة بالأدب.

ولذلك، ليس بمقدور المرء أن يؤكد بقوة بالغة أن كل ناقد، مهما كان معتقده، يتصدى لمشكلات القدرة الأدبية حالما يبدأ بالحديث، أو الكتابة، عن الأعمال الأدبية، وبذلك يتبنى مفاهيم المقبولية والطرائق الشائعة فى القراءة. والناقد لن يكتب ما لم يفكر بشيء جديد يقوله حول نص ما، ومع ذلك يفترض أن قراءته ليست ظاهرة عشوائية

(١) Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, p.144.

وذاات خصوصية. ومالم يعتقد بأنه يسرد للآخرين خبراته الذاتية فقط، فإنه يدعى أن تأويله يرتبط بالنص بطرائق يفترض معها سلفاً أن قراءه سوف يقبلون حالاً تلك العلاقات المشار إليها: فهم إما يقبلون تأويله بوصفه ترجمة واضحة عما شعروا به حدسياً، أو إنهم سيدركون من معرفتهم الخاصة بالأدب نجاعة الإجراءات التي تقود الناقد من النص إلى التأويل. وفي الحقيقة، تعتمد إمكانية المجادلة النقدية على المفاهيم المشتركة للمقبولية واللامقبولية، وهذه الأرضية المشتركة ليست شيئاً آخر سوى إجراءات القراءة. وعلى الناقد أن يكون، على نحو ثابت، قرارات تدور حول ما يمكن أن يعدّ في الحقيقة مسلماً به، وحول ما ينبغي الدفاع عنه بوضوح، وحول ما يمثل دفاعاً مقبولاً. ويتعين عليه أن يبين لقراءه أن التأثيرات التي يلاحظها تقع ضمن نطاق منطق ضمنى يفترضون قبوله سلفاً، وهكذا فهو يعنى في ممارسته الخاصة بالمشكلات التي تأمل الشعرية أن تجعلها واضحة.

ينتمى كتاب إمبسون سبعة أنماط من الغموض *Seven Types of Ambiguity* إلى الموروث اللابنيوى، فهو يكشف عن الوعي الهائل بمشكلات القدرة الأدبية، ويوضح توضيحاً كافياً كيف يتسنى للمرء أن يدنو من صياغة بنيوية إذا ما سهل التفكير في تلك المشكلات. وحتى إذا كان إمبسون مقتنعاً بتقديم عمله كعمل مبدع في الكشف عن أنواع الغموض، فإن فعاليتها تبقى محكومة بتصوّرات المعقولية. ولكنه يريد، بطبيعة الحال، أن يكون مزاعم واسعة بصدد تحليله، وأن يجد أن تحقيق ذلك يستلزم وضعاً يشبه إلى حد بعيد الوضع المقدّم آنفاً. فهو يقول:

إننى أستخدم باستمرار منهجاً فى التحليل يتخطى الفجوة القائمة بين طريقتين فى التفكير، وهو منهج يقدم مجموعة من المعانى البديلة بصورة مبدعة ، ومن ثم يمكن القول إن هذا المنهج مدرك من خلال جهد فطرى للذهن يتحقق فى منطقة ما قبل الوعي لدى القارئ. وينبغى أن يبدو هذا موضع شك إلى حد بعيد، بيد أن الحقائق التى تدور حول فهم الشعر هى حقائق استثنائية على أية حال. وافترض كهذا يقيم بصورة مثلى من خلال عمله التفصيلى. (ص 239)

للشعر تأثيرات معقدة يكاد تفسيرها أن يكون صعباً للغاية، والمحلل يجد أن استراتيجيته الأمثل تتمثل في افتراض أن تلك التأثيرات، التي يبرزها بغية تفسيرها، قد نُقلت إلى القارئ، وحالئذ تفترض هذه الاستراتيجية عمليات عامة قد تفسر تلك التأثيرات وتأثيرات مشابهة في قصائد أخرى. وبالنسبة إلى أولئك الذين يحتجون ضد مثل هذه الافتراضات، يمكن أن يجيب المرء، مع إمبسون، بأن الاختبار هو اختبار ما إذا كان المرء ينجح في تفسير التأثيرات التي يقبلها القارئ حينما تلفت نظره. ولاشك في أن الفرضية خطيرة؛ لأن المحلل " يجب أن يقنع القارئ بأن يعرف ما يتحدث عنه "وذلك بأن يجعله يرى ملاءمة التأثيرات التي هو بصدها - و " يتعين عليه أن يلاطف القارئ في رؤية أن السبب الذي يعينه يحدث في الحقيقة التأثير المجرب، وإلا فلن يؤثر أحدهما في الآخر " (ص 249) . وإذا ما اجتذب القارئ إلى قبول كل من التأثيرات التي هو بصدها والتفسير فإنه سوف يساعد على إضفاء شرعية على ما هو نظرية للقراءة من حيث الجوهر. يقول إمبسون: " لقد دعوتُ إلى توضيح الكيفية التي يعمل بها ذهن كفاء إلى حد بعيد عندما يقرأ الأشعار، وإلى توضيح كيف تسنى لهذه الأذهان الكفوءة إلى حد بعيد أن تعمل، وهي لاتفهم مطلقاً آلية عملها الخاصة " (ص 248). إن مثل هذه المزاعم التي تدور حول القدرة الأدبية لتحقيقها نظرات عامة من ردود أفعال القراء بإزاء القصائد، بل تتحقق من خلال تصديق القراء بالتأثيرات التي يحاول المحلل أن يفسرها، وبفاعلية فرضياته التفسيرية في حالات أخرى.

إن وعى إمبسون الذاتى وصراحته، بقدر ما هي ألمعيته، هي التي جعلت عمله نفيساً بالنسبة لدارسى الشعرية: فلقد أولى عناية طفيفة بالمعتقد النقدي القائل إن المعانى حاضرة دائماً في لغة القصيدة على نحو ضمني وموضوعي، وبذلك يمكنه أن ينكب على العمليات التي تنتج المعانى. وفي مناقشته لترجمة القطعة الآتية من الشعر الصيني:

*Swiftly the years, beyond recall.*

*Solemn the stillness of this spring morning.*



وتصرمتُ السنوات سراعاً لتتدُّ عن الذاكرة،

وقداسة سكون هذا الصباح الربيعي.

يلحظ إميسون ما يأتي:

إن هذين البيتين هما ما ندعوهما، معيارياً، شعراً بفضل تأليفهما فقط،  
فهما عبارتان تبدوان كما لو كانتا مرتبطتين، والقارئ مرغم، لغرض خاص  
به، على تأمل علاقاتهما. والسبب في اختيار هذه الوقائع من أجل قصيدة  
متروك للقارئ اجتراحه: فهو سوف يجترح أنواعاً من الأسباب وينظّمها في  
ذهنه. وهذه حسب ما أعتقد هي الحقيقة الأساسية المتعلقة بالاستخدام

الشعري للغة. (ص 25)

إن هذه الحقيقة ، في الواقع ، هي حقيقة جوهرية ، وعلى المرء أن يعجّل بالإشارة  
إلى ما تدل عليه ضمناً : إن قراءة الشعر عملية محكومة بقانون لإنتاج المعاني ،  
والقصيدة تعرض بنية ينبغي أن تُملأ ؛ ولذلك يحاول المرء اجتراح شيء ما، ترشده في  
ذلك سلسلة من القواعد الشكلية المستمدة من خبرته في قراءة الشعر التي تجعل  
الاجتراح ممكناً ، وتفرض حدوداً عليه . وفي هذه الحالة ، فإن السمة الأكثر وضوحاً  
للقدرة الأدبية هي العناية بإجمالية العملية التأويلية : فالقصائد يُفترض اتساقها ؛  
ولذلك لا بدّ للمرء من أن يكتشف مستوى دلاليّ يمكن للبيتين أن يرتبطا فيه . ونقطة  
التماس الواضحة هي التعارض بين " *swiftly* " و " *stillness* "؛ ولذا ثمة شرط أولى لـ  
"الاجتراح " وهو: إن أي تأويل لا بدّ من أن يفلح في تكوين الأساس الموضوعاتي لهذا  
التقابل . وفضلاً عن ذلك، فإن كلمة " *years* " في الجملة الأولى والتعبير " *this morn-*  
*ing* " في الجملة الثانية كلاهما يتموضعان في البعد الزمني، ويقدمان تقابلاً آخر  
ويشيران إلى تماس . وربما يأمل القارئ في أن يجد تأويلاً يربط بين هذين الزوجين  
من المتضادات . وفي الحقيقة ، إذا كان هذا هو ما يحدث ، فإنه يعود ، بلاشك ، إلى  
أن تجربة قراءة الشعر تفضي إلى إدراط ضمنى لأهمية التقابلات الثنائية بوصفها  
وسائل موضوعاتية: ففي تأويل قصيدة يبحث المرء عن عبارات يمكن أن توضع على

المحور الدلالي أو الموضوعاتي ، وأن تقابل إحداها الأخرى .

توحى البنية الناتجة أو " المعنى الفارغ " بأن القارئ يحاول أن يصل التقابل بين " *swiftly* " و " *stillness* " بطريقتين فى التفكير تدوران حول الزمن، والخروج بنوع من الاستنتاج الموضوعاتي من التوتر بين الجملتين. وبهذه الطريقة، يبدو من الممكن، على نحو بارز، إنتاج قراءة " مقبولة " حسب المنطق الشعري. فمن جهة أولى، يمكن أن نفكر، بحسب نظرة شاملة، فى امتداد الحياة الإنسانية بوصفها وحدة زمنية، وأن نفكر فى السنوات كسنوات متصرمة سراعاً، ومن جهة ثانية، يمكن أن نفكر، بحسب لحظة الوعي بوصفها وحدة، فى صعوبة تجربة الزمن إلا إذا نظرنا إليه بشكل متقطع، وأن نفكر فى سكون عقرب الساعة حينما ننظر إليه. وتتضمن عبارة " *Swiftly the years* " إشارة مواتية يمكن للمرء أن يتأمل من خلالها مرور الزمن، أما سكون مرور الزمن فيعوضه ما يدعوهم إمبسون " الرسوخ الوافى للمعرفة الذاتية " المتضمنة فى هذه النظرة إلى الحياة (ص ٤٢). وعبارة " هذا الصباح " تدل ضمناً على صباحات أخرى - أى تقطع التجربة المنعكسة فى القدرة على الفصل والتسمية - وها هنا حركية تجعل *stillness* السكون " ذا قيمة أكبر. إذن يمكن لعملية البنية الثنائية هذه أن تقود المرء إلى إيجاد توتر ضمن كل بيت من البيتين، وما بين البيتين أيضاً. ومادامت التضادات الموضوعاتية يجب أن تكون مرتبطة بالقيم المتقابلة، فإننا مرغمون على التفكير فى ميزات ومساوئ هاتين الطريقتين فى تصور الزمن. وثمة نتائج متنوعة ممكنة طبعاً. وما هو مطلوب ليس قراءة كفوئين يوافقون على تأويل ما، بل هو فقط توقعات معينة تدور حول الشعر وطرائق فى القراءة توجه العملية التأويلية، وتفرض تحديدات صارمة على القراءات المقبولة أو المعقولة.

يدل مثال إمبسون على أنه حالما يفكر المرء جيداً فى منزلة الجدل النقدي وعلاقة التأويل بالنص، فإنه يقارب مشكلات تجابه الشعرية، وهناك لابد للمرء من أن يسوغ قراءته عبر موضعيتها ضمن مواضع المعقولة المحددة بوساطة معرفة الأدب المعقدة. فما يتطلب التفسير هو، من وجهة نظر الشعرية، ليس النص نفسه بقدر ما هى إمكانية

قراءة النص وتأويله، إمكانية التأثيرات الأدبية والتواصل الأدبي. وإن تفسير مفاهيم المقبولية والمعقولة اللتين يستند إليهما النقد هو، كما يشدد جى. سى. غاردن J. C. Gar-  
din، المهمة الأساسية للدراسة المنهجية للأدب.

إن هذه الدراسة هي، على أية حال، النوع الوحيد من الموضوعية التي قد يتبناها "علم ما"، حتى لو كان علماً للأدب: فالانتظامات التي كشفت عنها الظواهر الطبيعية تطابق، في حقل الأدب، تقاربات الإدراك الحسى لأعضاء ثقافة معينة. ( "إجراءات التحليل الدلالي في علوم الإنسان"، ص ٢٣).

ولكن، لابد للمرء من أن يؤكد أنه حتى لو أظهر المحلل عناية صريحة ومحدودة بمفاهيم المقبولية، وشرع بتوضيح قراءته الخاصة للأدب بطريقة منهجية، فإن النتائج ستكون نتائج لحظة لافتة للنظر بالنسبة للشعرية. فإذا ما شرع بملاحظة تأويلاته للأعمال الأدبية، ويردود أفعاله بإزائها، ونجح في صياغة مجموعة من القوانين الواضحة التي تفسر حقيقة أنه هو الذى أنتج هذه التأويلات، حينئذ سيكون للمرء أساس لوصف القدرة الأدبية. ويمكن أن تتكون أحكام لتتضمن قراءات أخرى بدت مقبولة، ولتقصى أية قراءات بدت شخصية وذاتية تماماً، ولكن ثمة سبباً لتوقع أن القراء الآخرين سيكونون قادرين على إدراك جوانب جوهرية من معرفتهم الضمنية الخاصة في وصفه. فإن تكُن قارئ أدب مجربٌ يعنى، رغم كل شيء، أن تحرز معنى لما يمكن أن يُنجز بحق الأعمال الأدبية، وهذا يعنى أن تتمثل نظاماً من علاقات متبادلة بين الأشخاص إلى حد كبير. وثمة سبب واهٍ لإثارة القلق بشأن شرعية الوقائع التي يشرع المرء بتفسيرها، فالمجازفة الوحيدة التي يخوضها المرء هي المجازفة بتبديد وقته. والشئ المهم هو البدء بعزل مجموعة من الوقائع، ومن ثم بناء نموذج يفسره، وعلى الرغم من أن البنيويين قد فشلوا غالباً في تحقيق ذلك في ممارستهم الخاصة، فإن ذلك متضمنٌ في النموذج اللساني على الأقل: "يمكن للسانيات أن تمنح الأدب النموذج التوليدى الذى هو مبدأ العلم بأسره، نظراً لكونها مسألة تتعلق بصيانة بعض القواعد لتفسير نتائج معينة" (بارت، نقد وحقيقة ص ٥٨).

مادامت الشعرية نظرية قراءة فى الأساس، فإن نقاداً ينتمون إلى مذاهب شتى من الذين حاولوا أن يكونوا صريحين بشأن ما يعملونه، قد أسدوا خدمة لها، وفى الحقيقة كان لديهم، فى حالات عديدة، ما يقدمونه أكثر من البنيويين أنفسهم. وما تسديه البنيوية هو قلب للمنظور النقدى، وإطار نظرى يمكن أن ينظم ويُسْتَمَرُّ ضمنه عمل نقاد آخرين. ومنح الأسبقية لمهمة صياغة نظرية عن القدرة الأدبية، وإنزال التأويل النقدى منزلة ثانوية يؤدى بالمرء إلى إعادة صياغة مواضع للأدب وعمليات للقراءة ظنَّها الآخرون حقائق تتعلق بالنصوص الأدبية المتنوعة. وبدلاً من أن نقول مثلاً إن النصوص الأدبية هى نصوص متخيلة، قد ننوّه بهذا بوصفه مواضع للتأويل الأدبى، وأن نقول إنه لكى نقرأ نصاً ما بوصفه نصاً أدبياً، فهذا يعنى أن نقرأه بوصفه نصاً متخيلاً. وقد يبدو مثل هذا القلب، للوهلة الأولى، مبتذلاً، ولكن التصريح ثانية بالقضايا التى تدور حول الخطاب الشعرى والروائى باعتبارها إجراءات فى القراءة هو إعادة توجيه حاسم لعدد من الأسباب حيث تكمن قوى انبعاثية لشعرية بنيوية.

أولاً، إن تأكيد اعتماد الأدب على صيغ خاصة فى القراءة هو نقطة انطلاق أكثر رسوخاً وصحة من نقطة الانطلاق المألوفة فى النقد. فالمرء لا يحتاج لأن يكافح، كما ينبغى لمنظرين آخرين، من أجل إيجاد خاصية موضوعية معينة للغة تميز الشكل الأدبى من الشكل اللادبى، بل يمكن البدء ببساطة من حقيقة أننا نستطيع أن نقرأ النصوص باعتبارها نصوصاً أدبية، لنبحث من ثم فى العمليات التى تتضمنها. وبطبيعة الحال، ستكون العمليات مختلفة بالنسبة لأنواع الأدبية المختلفة، وهاهنا يمكننا القول، عن طريق النموذج نفسه، إن الأنواع الأدبية ليست تنوعات خاصة للغة، بل هى مجموعة من التوقعات تتيح لجمل لغة ما أن تصبح علامات من أنواع مختلفة فى نظام أدبى من المرتبة الثانية. ويمكن أن يكون للجملتها نفسها معنى مختلفاً اعتماداً على النوع الأدبى التى تظهر فيه. والمرء لايفاجأ، بوصفه منظرًا يعمل على الخصائص المميزة للغة الأدبية كما ينبغى أن تكون، بحقيقة أن الحدود بين الأدب واللاأدب أو بين نوع معين وآخر تتغير من عصر إلى آخر. وعلى العكس، فالتغير فى صيغ القراءة يقدم أفضل دليل على المواضع الفاعلة فى الحقب المختلفة.

ثانياً، يحرز المرء، في محاولته توضيح ما يعمله حينما يقرأ أو يؤول قصيدة ما، وعياً ذاتياً جديراً بالاعتبار، ووعياً بطبيعة الأدب بوصفه مؤسسة. ومادام المرء يفترض أن ما يقوم به أمر طبيعي، فإنه من الصعب إحراز أى فهم له؛ وبذلك من الصعب تحديد الاختلافات بينه وبين أسلافه أو لاحقيه. فالقراءة ليست فعالية بسيطة. إنها مترعة بالبراعة، ولكي نرفض دراسة صيغ القراءة لدى شخص ما، فهذا يعنى أننا نهمل المصدر الرئيسى للمعلومات التى تدور حول الفعالية الأدبية. ومن خلال النظر إلى الأدب كونه مفعماً بمجموعة معينة من المواضع، يمكن للمرء أن يصل بسهولة بالغة إلى معنى تميزه وفرادته واختلافه، كما سنقول، عن الصيغ الأخرى للخطاب المتعلق بالعالم. وتكمن هذه الاختلافات فى عمل العلامة الأدبية، أى: فى الطرائق التى يُنتج بها المعنى.

ثالثاً، تتألف الرغبة فى التفكير فى الأدب بوصفه مؤسسة من إجراءات تأويلية متنوعة تجعل المرء أكثر انفتاحاً على أكثر النصوص تحدياً وابتكاراً، وهى بالضبط تلك النصوص التى تصعب معالجتها طبقاً لصيغ الفهم المعروفة. وإن وعياً بالافتراضات التى تنبثق من المرء، وقابلية على جعل ما يحاول المرء أن يجعله واضحاً، تجعلان من السهولة أن نرى أين وكيف يقاوم النص محاولات المرء تكوين معنى له، وكيف يؤدي، برفضه الإذعان إلى توقعات المرء، إلى ذلك التساؤل عن الذات، وعن صيغ الفهم الاجتماعية العادية التى كانت دائماً ثمرة للأدب العظيم. ويقول الراوى عند نهاية رواية البحث عن الزمن المفقود إن قرائى سوف يصبحون "قراء يقرأون أنفسهم": وسوف يقرأون فى كتابى أنفسهم وحدودهم الخاصة. فكم هو أفضل تيسير القراءة للمرء من محاولة تجلية فهمه بما يمكن فهمه وما لا يمكن فهمه، وبما يحوى مغزى والغفل منه، وبالمنظم والمفتقر للتنظيم. والأدب يتحدى - عبر تقديم متتاليات وتأليفات تندُّ عن إدراكنا المؤلف، وعبر تعريض اللغة لاضطراب يشظى علامات عالمنا الاعتيادية - الحدود التى نعيّنها للذات كوسيلة أو نظام ليتيح لنا، بألم أم بفرح، ارتضاء توسيع الذات. بيد أن ذلك يتطلب، إذا ما اقتضى إنجازَه على نحو تام، درجة من الوعى بالنماذج التأويلية التى تكوّن ثقافة المرء. والبنىوية كانت، بسبب اهتمامها بمغامرات العلامة، مشرعة إلى

أبعد حد للعمل الثوري، لتجد في مقاومتها لعمليات القراءة إثباتاً للحقيقة القائلة: إن التأثيرات الأدبية تعتمد على تلك الواضعات، وإن التقييم الأدبي يسير عبر تنحية مواضعات القراءة القديمة وتطوير مواضعات جديدة.

وأخيراً، يمكن أن يفضى قلب البنيوية للمنظور إلى نموذج في التأويل قائم على الشعرية نفسها، حيث يُقرأ العمل ضد مواضعات الخطاب، وحيث يكون تأويل المرء وصفاً للطرائق التي فيها يطاوع العمل، أو يقوِّض، إجراءاتنا في إضفاء المعنى على الأشياء. وعلى الرغم من أن هذا لا يحل طبعاً محل التأويلات الموضوعاتية، فإنه يتفادى الحبس السابق لأوانه - أي الاندفاع غير الملائم من الكلمة إلى العالم - ويبقى ضمن نظام الأدب مادام ذلك ممكناً. والإصرار على أن الأدب هو شيء آخر غير كونه بياناً يعنى بالعالم، يقيم أخيراً تناظراً بين إنتاج العلامات أو قراءتها في الأدب أو في مجالات أخرى من الخبرة وبين دراسة الطرائق التي يقوم فيها الأدب باستكشاف تحديدات الخبرة ومسرحتها. إن معنى العمل، حسب هذا النوع من التأويل، هو ما يوضح للقارئ - بوساطة الحيل البارعة الموجودة فيه، والتي تستغرق القارئ - ما يتعلق بمشكلات وضعه بوصفه إنساناً دلاليّاً، وصانعاً للعلامات وقارئاً لها. وهكذا، فإن مفهوم القدرة الأدبية يقوم مقام دعامة لتأويل انعكاسي....

لعنوان مقالتي كلمات كبيرة، بيد أن هذه المقالة تتوخى الفراغات البيض القائمة بين تلك الكلمات. توحى لى تلك الفراغات بالانفتاح على الأدب وتلقيه السريين. يمكن لأنواع مختلفة من الناس، ينتمون لعصور وثقافات مختلفة، أن ينجزوا ويعيدوا، بطريقة أو بأخرى، إنجاز عمل أدبي مفرد مستكملين إياه بإضافات، متنوعة بصورة لامتناهية، من الذاتى على الموضوعى. وبغية استكشاف هذه الفراغات، يبدو أننا بحاجة، أولاً، إلى أن نحددها، أى أن نعرف الكلمات الأربع الكبيرة. وحينئذ سوف تُعنى الفراغات بنفسها كثيراً أو قليلاً.

أولاً، النص. إن النص هو، ببساطة، ما على الصفحة من كلمات، وقد كان الشكلايون والنقاد "الجدد" يتحدثون عنه خلال العقود الأخيرة. ومعنى هذا المصطلح، كما يتضح بجلاء، فى منتهى الوضوح بحيث إنه من النادر أن يتجشم كتيب فى الأدب عناء التطرق إليه. فهو، بالضبط، ما كتبه الكاتب، أو ما نسجه، إذا أرجعنا الكلمة إلى جذرها الأيتمولوجى *texere* (ينسج)، كما هو الحال فى النسيج، أو ما أنشأه، كما هو الحال فى كلمات مثل المهندس المعمارى *architect* وبهذا المعنى فإن رمز الكاتب هو حيوان الغرير\* *badger*. والتسمية الألمانية القديمة *dahs* - وهو حيوان يبنى؛ وبذلك سيكون رمز الناقد هو حيوان الدشهند\*\* *dachshund* - ذلك الحيوان الذى يُربى خصيصاً لاستكشاف حيوان الغرير - شأنه شأن الكثرة الكاثرة من زملائى طويلى الأنوف ونحيفى البطون الذين يسعون إلى استكشاف الكتاب.

أما مفهوم الوحدة الأدبية فيقتضى معالجةً أوسع. فهو يظهر، ابتداءً، فى محاوره

\* حيوان ثديي قصير القائم يحتفر حفرة أجرة في الأرض يسكن فيها. المترجمان

\*\* كلب ألماني صغير، طويل الجسم وقصير القوائم. المترجمان

فايدروس *Phaedrus* بصدد فن الخطابة، عندما يجادل سقراط فى أن الكلام يجب أن يتألف " مثل الكائن الحى... ليس من دون رأس، أو من دون قدم ". ويؤكد أرسطو، فى فقرة شهيرة من كتابه فن الشعر *Poetics*، أن الفنون كلها " يجب أن تحاكي ... الكل، أى الوحدة البنيوية للأجزاء، فإذا ما استُئل أو أزيحُ أحد هذه الأجزاء فسوف يتفكك هذا الكل ويقع فيه الاضطراب ". وفى فقرة أخرى مشهورة يدعو إلى أن الأعمال السردية، بما فيها الأعمال الأدبية الأخرى، " تُشبه الكائن الحى من حيث وحدته تماماً" (١).

لقد طرأت على هذه الفكرة، بطبيعة الحال، تعديلات كثيرة، وأكثر هذه التعديلات فاعلية تلك التى أتت من النقاد الرومانسيين الألمان، ومن الشاعر كوليردج، وقد أفضت هذه التعديلات إلى تشديدات وتوسيعات مفرطة فى الاستعارة من عالم الحيوان كالتعبير الرائع لهنرى جيمس فى مقالته " فن الرواية "، إذ يقول: " إن الرواية شىء حى، شىء متكامل ومتصل شأنها شأن أى كائن حى آخر، وسنجد، بما يتناسب مع كونها كذلك، أن فى كل جزءٍ من الأجزاء جزءاً من الأجزاء الأخرى" (٢). إن زمننا الحالى أكثر تحليلية وحرفية. فنحن ننشغل بعبارات كالعبارة التى ضمناها نورثروب فراى فى كتيبته القيم لطلبة الدراسات العليا، فهى توحى أن المهمة الأولى للنقد الأكاديمى هى " أن يرى إلى التصميم الكلى بوصفه وحدة... ونموذجاً متزامناً يوجه شعاعه من المركز " أو " الموضوعة المركزية "، وهى " الوحدة التى ينبغى أن يكون لكل شىء آخر علاقة صميمة بها" (٣).

وأجد أننى أصل إلى هذه الوحدة من خلال تصنيف التفصيلات الجزئية لعمل ما

(١) Plato, *Phaedrus*, 264C: Aristotle, *Poetics*, Section 8 and 1459 a 20.

(٢) Henry James, "The Art of Fiction", in *The Great Critics: An Anthology of Literary Criticism*, ed. James H. Smith and Edd Winfield Parks, 3rd edition (New York: W. W. Norton & Co., 1951), p.661

(٣) Northrop Fry, "Literary Criticism", in *The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literature*, ed. James Thorpe (New York: Modern Language Association, 1963). p65.

( هو إحدى شخصيات مسرحية هاملت. المترجمان )



تحت موضوعات معينة، لأصنف بعد ذلك تلك الموضوعات من دون انقطاع إلى أن أبلغ عبارات أساسية قليلة تمثل الموضوعة المركزية. فربما أقول، مثلاً، " إن هاملت مسرحية يدور موضوعها حول الانفصام بين نقاء الفعل الرمزي ومادية الفعل الواقعي ". وموضوعة كهذه ليست بالضرورة موضوعة فريدة؛ بمعنى أن شخصاً آخر قد يصل إلى موضوعة مختلفة عن موضوعتي، أو ربما أجد أن هذه الموضوعة ستساعدني على إدراك وحدة مسرحية أخرى فضلاً عن مسرحية هاملت. إن كل ما تدل عليه ضمناً فكرة موضوعة مركزية هي أنها تساعد المرء على إدراك وحدة العمل.

إن موضوعة كموضوعة هاملت هي موضوعة مجردة إلى حد بعيد، ومع ذلك يمكن للمرء أن يحرك، صعوداً أو نزلاً، تراتبية العمومية التي تشييدها. فبمقدور المرء أن يتحرك من كلمة مجردة في الموضوعة، مثل كلمة " مادية "، إلى الكلمات الجزئية التي تتضمنها تلك الموضوعة، مثل حسية جيرترود (أو نكات حفارى القبور. ويمكن للمرء أن يصل أحد تفصيلات الكلام - كازدواج الكلمات في عبارات من قبيل " سعة رأبي ومداه "، "وتتوقع الحالة المعتدلة وظهورها"، أو " أنت ... مجرد أبكم أو مجرد مستمع لهذا الفعل " - بمصطلح عام جداً في الموضوعة مثل " الانفصام " الذي يربط زوجاً من الكلمات - أو " صورة التوأم " على حد تعبير بوتنهايم - بانفصامات الشخصيات مثل لرتيس وأوفيليا، هوراشيو وفورتنبراس، أو بالشخصيتين المميزتين إلى حد ما وهما روزنغرانتز وغلدنسترن، اللذان لانجد تسويغاً لازدواجيتهما سوى تسويغ موضوعاتي.

وكما وصفتُ منهج التجريد المتعاقب هذا - منهج الاستقراء والاستدلال الذي يدور حول عدد قليل من القطبيات العامة - فإنني أدرك أنني أجعله أكثر انتظاماً وثباتاً مما هو عليه فعلاً. ومن الواضح أن هذه العملية هي عملية حدسية وتخيلية بقدر ما هي عقلانية. فكل قارئ يصنف تفصيلات المسرحية إلى موضوعات يعتقد بأنها نهمة، وإذا ما اختار ترشيح موضوعة مركزية مكثفة إلى أبعد حد فسوف تكون، بالتأكيد، شيئاً مهماً بالنسبة له. وعلى الرغم من ذلك، يؤكد معظم النقاد المحترفين أن هناك قراءات صحيحة وقراءات خطأ، وقراءات جيدة وقراءات رديئة، ويصرون، بعنف غالباً، على أن

للموضوعات والكيانات الأدبية التي يكتشفونها شرعية " موضوعية ". ومن المؤكد أن قراءات الأعمال الأدبية لصالح وحدتها يمكن أن تقارن، بطريقة كمية تقريباً، بالكيفية التي يتم فيها اجتذاب تفصيلات المسرحية، بصورة فعالة، إلى نقطة التقاء تدور حول موضوعة مركزية معينة. وعلى أية حال، من المهم أن نقارن القراءات كذلك إلى الحد الذي نشعر فيه بأننا نسهم فيها. إذن ثمة تساؤل عميق عما إذا كانت الوحدات الأدبية هي وحدات " ذاتية " أم وحدات " موضوعية "، أو بشكل أكثر دقة تساؤل عن كيفية الارتباط المتبادل بين أجزاء القراءة الذاتية والموضوعية من أجل الوحدة. وأنا أعتقد بأن تحليلنا للمصطلحات الأربعة - الوحدة، والهوية، والنص، والذات - سوف يساعدنا على الإجابة.

إننى أدرك أن مصطلحنا الثانى، الوحدة، أصبح مألوفاً لنقاد الأدب تماماً، أو حتى مبتدلاً. وعلى الرغم من ذلك أمضيتُ معه وقتاً لا بأس به؛ لأن له أهمية واستعمالاً غير معروفين فى علم النفس إلى حد كبير، والأمر ليس كذلك فيما يتعلق بأول مصطلحينا النفسيين، أعنى: الذات. فمصطلح الوحدة، كما تقول كراريس علم النفس، هو مصطلح ينتمى إلى الحس المشترك أكثر من كونه مصطلحاً نفسياً - وذلك انقسام ثنائى لافت للنظر! فهو مصطلح حُدِّد بسهولة كبيرة عن طريق الإقصاء، بقدر ما تكون المرء فى شخصه متناقضاً مع الشخصيات والموضوعات الأخرى التى تقع خارج ذات {المرء} . وهكذا " فإن الفرد فى شخصه الحقيقى الإجمالى ينطوى على كل من جسده ونفسه ". وقد تحدث فرويد مثلاً عن الأنا العليا *Gesamt-Ich* بمقابل الأنا *das Ich* الواقعتين ضمن الأنا النفسية<sup>(٤)</sup>.

إن المصطلح النفسى الأكثر تعقيداً هو مصطلح الهوية. وقد اقترح إريك إريكسون *Erik Erikson* - الذى جهد أكثر من أى شخص آخر لكى يجعل هذا المصطلح متداولاً فى التحليل النفسى وفى خارجه - اقترح أربعة معانٍ يشتمل عليها هذا المصطلح، وإن أى

(٤) *Burness E. Moore and Bernard D. Fine, eds., A Glossary of Psychoanalytic Terms and Concepts*

(New York: American Psychoanalytic Association, 1967) p.65

واحد منها أو جميعها يمكن أن يعد - أو يجب أن يعد - ممكناً في نطاق أى استخدام: كوعى الفرد باستمرارية وجوده الزمكاني، وتعرفه وعى الآخرين بوجوده، وزيادة على ذلك وعيه باستمرارية أسلوب فرديته ووجودها، وتوافق أسلوبه الشخصي مع المعنى الذى يكونه عن أساليب الآخرين المهمين بالنسبة إليه فى مجتمعه الراهن. وجلى أن هذا المفهوم غنى وغامض. وفى الحقيقة، كرس ناتان ليتس *Nathan Leites*، فى الوقت الحاضر، كتاباً يبرهن فيه على أن كلمة الهوية قد استعملت وأسى استعمالها فى الصميم، بحيث لم تعد قادرة على أن توفر أى معنى واضح، وسوف تؤدي الكلمة الأقدم " الشخصية *character*" ذلك الدور بصورة أفضل تماماً<sup>(٥)</sup>.

وأود إحياء معنى الكلمة عبر الاستعانة بالمنظر الأكثر دقة من بين منظري مفهوم الهوية المحدثين، وهو: هاينز لختنشتين<sup>(٦)</sup> *Heinz Lichtenstein*. فهو يبين أننا حين نصف " شخصية " شخص آخر أو " هوية شخصيته *personality* "، فإننا نقوم بتجريد ثابت من " سلسلة لامتناهية من التحولات الجسدية والسلوكية التى تحدث خلال حياة الفرد بأسرها ". وهذا يعنى أننا يمكن أن نكون دقيقين بخصوص الفردية من خلال اعتبار الفرد كائناً حياً بمعزل عن المتغيرات التى تطرأ على موضوعه هوية معينة، تماماً مثلما قد ينهى موسيقار متغيرات لامحدودة على لحن واحد. فنحن نكتشف تلك الموضوعة الأساسية عبر تجريدها من متغيراتها.

(٥) Erik Erikson, *Identity: Youth and Crisis* (New York:Norton, 1968), p.50. Nathan Leites, *The New Ego: Pitfalls in Current Thinking about Patients in Psychoanalysis* (New York:Science House, 1971) chapters 8 and 9.

(٦) Heinz Lichtenstein, "Identity and Sexuality: A Study of Their Interrelationship in Man", *Journal of the American Psychoanalytic Association* 9 (1961) : 179 : 260 idem, "The Dilemma of Human Identity: Notes on Self-Transformation, Self-Objectivation and Metamorphosis", *Journal of the American Psychoanalytic Association* 11 (1963) : 173-223 idem, "The Role of Narcissism in the Emergence and Maintenance of a Primary Identity", *International Journal of Psycho-Analysis* 45 (1964) : 49 - 56 . idem, "Toward a Metapsychological Definition of the Concept of Self", *International Journal of Psycho-Analysis* 46 (1965) : 117 -28 .

يعتقد لختنشتين، من وجهة نظر تطورية، بأن موضوعه كهذه موجودة فعلاً " في الفرد. وبغض النظر عما يرثه الطفل حديث الولادة من قابليات، فإن شخص أمه يثير طريقة خاصة في عملية تكوُّنه، أى أن تكوين الطفل يوافق تكوين الأم. وعلى ذلك، لا تسم الأم طفلها بهوية مميزة، أو حتى بمعنى هويته الخاصة، وإنما تسمه بـ " هوية أولية "، هوية هي ذاتها غير قابلة للإلغاء، ولكن لها قابلية على تغيرٍ لامحدود. وتصبح هذه الهوية الأولية ثابتاً يوفّر لجميع تحولات الفرد القادمة في أثناء تطوره، شكلاً داخلياً لامتغيراً، أو جوهرأ مستمراً.

وقد تبدو الهوية، طبقاً لهذا المعنى التطوري، أكثر وضوحاً في سلسلة الصور الفوتوغرافية التي تنشرها المجلات المصورة في حالات موت الناس المشهورين. فهنا صورة للرئيس القادم وهو يمشى في أيام طفولته، وهنا صورته وهو في المدرسة وفي حوليات الكلية، وهنا بداية ظهوره في نشرات الأخبار، وصورته وهو في الستين من عمره يبتسم للجماهير، وفي النهاية " هاهو المشهد الأخير من حياته " وهو " محض نسيان، أدرى، منطفئ العينين، باهت، غفل من أى شئ ". ومع ذلك، إذا نظرنا عن كثب في السيماء المهمومة للرجل العجوز وهو في أخريات حياته مروراً بحياته وهي في ذروتها، وانتهاء بالسماوات الدقيقة لمشيته في فترة الطفولة، يمكننا أن نجد في ذلك كله البنية نفسها والتعبيرات نفسها والإطار نفسه. وبهذه الطريقة أيضاً، تشبه الهوية موضوعه موسيقية تحققها متغيرات اللحن: إن العلاقة البنيوية بين النغمات، وليس النغمات نفسها، هي التي تبقى ثابتة خلال زمن التحولات.

أستطيع أن أفترض وجود موضوعه الهوية الثابتة هذه في الشخص البالغ (سواء أكانت تتوافق مع الهوية الأولية الحقيقية التي وُسِّمت في الطفولة أم لا تتوافق معها)، وأستطيع بوساطتها أن أقبض على ماهية لامتغيرة، أو " هوية شخصية "، أو «شخصية» تخترق عدداً ضخماً من اختيارات الأنا التي تشكل الإنسان المائل أمامي، والمتغير والمختلف أبداً، والمتواصل أبداً مع ما حدث من قبل. ويمكنني أن أجرد، من خيارات أعينها في حياة فرد ما، وقائع تكون مرئية بقدر ما تكون الكلمات

التي على الصفحة مرئية، ونماذج وموضوعات ثانوية إلى أن أصل إلى موضوعة مركزية، إلى «موضوعة الهوية» التي يحيا فيها ذلك الفرد. وبعبارة أخرى، كما يمكنني أن أصل، من خلال موضوعة مركزية موحدة، إلى وحدة تنتظم سلسلة من الخيارات تسمى هاملت، كذلك يمكنني أن أصل إلى هوية تخص ذاتاً معينة من خلال موضوعة هوية مركزية. ومرة أخرى، ربما ليس من الغريب القول: إن موضوعة الهوية نفسها قد تقدم وصفاً لعدد من الناس مختلفين فيما بينهم، مثلما قد تصف موضوعة أدبية واحدة بضعة نصوص مختلفة.

وباختصار، وضمن مصطلحاتنا الأربعة، فإن الهوية تشبه الوحدة تماماً، بحيث إننا نستطيع، حالما يتم تحديد الوحدة، والهوية، والنص، والذات، أن نملاً الفراغات البيض القائمة بينها بالشكل الآتي:

$$\text{الوحدة/الهوية} = \text{النص/الذات}.$$

والآن، يُقرأ عنوان مقالتى بالشكل الآتي: "إن الوحدة بالنسبة إلى الهوية هي كالنص بالنسبة إلى الذات"، أو يمكن أن نقول من خلال تحويل جبرى مألوف: "إن الوحدة بالنسبة إلى النص هي كالهوية بالنسبة إلى الذات". أو يمكنك القول: "إن الهوية هي الوحدة التي أجدها في ذات إذا ما نظرت إليها كما لو كانت نصاً".

والآن، يبدو هذا الوصف معقولاً بما فيه الكفاية، وهو كما أعتقد شئ قريب جداً من تطبيق الفكرة الأرسطية عن الماهية على كل النصوص الأدبية وعلى الناس كذلك. يقول أرسطو في تعريفه الأول للمصطلح: "ما النفس؟ ... إنها جوهر بالمعنى الذي يطابق الصيغة الواضحة لماهية شئ ما. وذلك يعنى أنها الماهية الجوهرية للجسم"<sup>(٧)</sup>. وبعبارات أكثر حداثة، يمكن أن نفكر في النص و الذات بوصفهما معطين، والوحدة و الهوية بوصفهما تركيبين تم استنتاجهما من هذين المعطين. أو يمكننا أن نعد

(٧) Aristotle, *De Anima*, Section 2, 1 412 b 11. trans. J. A. Smith in *Introduction to Aristotle*, ed.

Richard Mckean (New York: Random House, 1947), p. 172

الوحدة و الهوية تعبيراً عن التماثل أو الاستمرارية فقط، بينما يبين النص و الذات الاختلاف والتغير، وبشكل أدق، يبين النص و الذات التماثل والاختلاف، والاستمرارية والتغير.

وبهذا المعنى تكون الوحدة و الهوية ثابتتين نسبياً، والنص و الذات متغيرين نسبياً، فحينما أقرأ رواية مثلاً، أقرر بسرعة فائقة طبيعة موضوعتها بعد قراءة خمسين صفحة منها أو نحو ذلك، على الرغم من أن نهاية أحداثها، حتى الآن، مجهولة تماماً بالنسبة لى. ويحدث الشئ نفسه فى تطور الإنسان: فالمرء يمكن أن يتبين الهوية، والأسلوب الشخصى خلال السنة الثانية أو الثالثة من حياة الإنسان، ومع ذلك فمن المستحيل - من خلال الاقتصار على تلك السنوات - تحديد حتى أبسط أشياء حياته البلوغية التى سيصير إليها، سواء أكان سيتزوج، ويكون له أطفال، وماذا ستكون حرفته، وصحته، ومكان إقامته، أو أية معلومات محددة وواضحة جداً. ولأننا نصل إلى هوية ما عبر تأمل الأحداث بمعزل عن موقعها الزمنى، يكون مفهوم الهوية مفهوماً تزامنياً خالصاً: فالهوية لاتساعدنا على النظر تعاقبياً إلى الحياة فى الزمن لتكوين التنبؤات أو الاسترجاعات. وفى الواقع، تحدد الهوية ما يأتى به الفرد من تجاربه القديمة إلى تجاربه الجديدة، وجدّة التجارب - تلك التى تأتى من العالم الخارجى، وتلك التى تأتى من عالمه البيولوجى والعاطفى - هى التى يخلق الفرد من خلالها المتغيرات التى تمر بها حياته فى الزمن التاريخى.

ولذلك فإن المعادلة الدقيقة الوجيزة التى قدّمتها إليك، هذه الدقة الرياضية التى تجعل النقد الأدبى فى دقة علم النفس، لابدّ لها من أن تفسح المجال، بيسرٍ، أمام الطبيعة الإنسانية الأساسية لكلا الفرعين المعرفيين. فالوحدة و الهوية، من جهة أولى، تنتسبان إلى نظام واقعى مختلف تماماً عن النص و الذات من جهة أخرى. فالنص والذات قريبان من التجربة جداً، فى حين تمثل الوحدة و الهوية مبادئ تجريدية تماماً، مبادئ مستنتجة من تجربة النص أو الذات. ونحن نفترض أحياناً، كما افترض أرسطو، أن الماهيات، كالوحدة والهوية، تلازم الكائنات المادية التى تصفها، كملازمة

الشفرة الوراثية DNA لها، ونحن الذين - سواء أكان ذلك صحيحاً صحة قاطعة أم لا - يتعين علينا أن نكشف أو أن نفضح شفرة المظاهر السطحية كيما نصل إلى المبدأ المكوّن للنص أو للشخص. وحينما أفعل ذلك، أنهمك في فعل يصبح جزءاً من الذات التاريخية التي تنمو من موضوعة هويتي الخاصة وتعبّر عنها. وبتعبير آخر، إنني حين أصل إلى الوحدة في نص أدبي، أو أصل إلى موضوعة الهوية للهوية الشخصية التي أدرسها، فإنني أحقق هذا الأمر بطريقة مميزة لي، أي مميزة لموضوعة هويتي. وأنت أيضاً تستطيع أن تفعل ذلك. وسوف نتفق، بطريقة أو بأخرى، على موضوعات الروايات، أو على فهمنا للكائنات الإنسانية، ومن ثم - وباللفظاعة! - لن نحتاج إلى الجمعية الأميركية الحديثة للغة PMLA، أو إلى أي منتدى آخر يستنبط فيه الناس تأويلاتهم المختلفة للنصوص والذوات والأحداث الأخرى التي نجربها في العالم.

وبناء على ذلك، فإن المعادلة الدقيقة التي قدّمتها لك ليست دقيقة على الإطلاق. فنسبة الوحدة إلى النص تساوي نسبة الهوية إلى الذات، ولكن مصطلحات الجانب الأيمن من المعادلة لا يمكن أن تُحذف من الجانب الأيسر. والوحدة التي نجدها تخصّبها الهوية التي تجد تلك الوحدة. وهذا يعني، ببساطة، أن قراعتي لعمل أدبي معين ستختلف عن قراعتك أو قراءته أو قراءتها. وكوننا قراء سيقدم كل واحد منا أنواعاً مختلفة من المعلومات الخارجية. وسينشئ كل واحد منا موضوعات خاصة تهمّه. وسيكون لكل منا طرائق مختلفة في وضع النص في تجربة تستوفى الاتساق والدلالة.

وعلاوة على ذلك، فإنك حين تجمع وتقرّن هذه المتغيرات بين التأويلات، فإنها تصبح أكبر مما قد يتوقعه المرء. فعلى سبيل المثال كنتُ أحلّ، في مركز يوفالو Buffalo's Center للدراسة النفسية للفنون، تعليقات القراء التي تدور حول قصة فوكنر "وردة إلى إميلي". وهذه القصة تتضمن العبارة الآتية التي تصف الكولونيل سارتوريس: "إنه هو الذي كان أول من رعى fathered مرسوماً يقضى بأن على المرأة الزنجية ألا تخرج إلى الشارع من دون إزار". وقد قام ثلاثة قراء بتحديد كلمة "رعى" بغية التعليق عليها. فقالت ساندررا - وهي إحدى هؤلاء القراء -: "إنها سمة عظيمة ودقيقة من سمات

الدعابة الساخرة ... باستخدام هذا التعبير البطولي لوصف الحجم التافه والواضح من التعصب الأعمى ". وقال سول: " إن كلمة رعى هي الكلمة التي نبحث عنها، وأنا أظن أنها تشبه ... كلمة كفل *Sponsore*. فهذه الكلمة تعني عملياً نفس ما تعنيه كلمة "كفل" كما أعتقد، رغم أنني أفترض أن بإمكانك أن تتحدث فيما يتعلق بها عن النزعة الأبوية *paternalism* وما إلى ذلك ". وقال سباستيان عندما قرأت عليه الفقرة: " إنني متأثر بالتعبير رعى مرسوماً، فلقد كان تعبيراً غريباً على الاستخدام، ويبدو هذا التعبير بطريقة معينة أنه يشبه رعاية المرأة، أو رعاية الشؤون الخارجية. وهكذا، إنه تعبير دلّ ضمناً، بالنسبة لي، على العلاقات الجنسية التي تحدث بين البيض والسود "(8).

(8) سجلت استجابات القراء لهذه القصة وحللتها بالتفصيل في كتابي *Readers Reading 5New Haven: Yale Univer-* (1975) *sity Press*. وفي مقالتي "رسالة إلى ليونارد (1973) *Hartford Studies in Literature 5* ، وصفت الطريقة التي يتسنى بها لهذه الاختلافات الواسعة وغير المتوقعة أن تجعل من التفسير الاعتيادي لتغيرية الاستجابة الأدبية تفسيراً غير وافٍ. يقال عادة إن النص الأدبي ينطوي على معايير لعدد لا محدود من التجارب التي يحققها جزئياً كل واحد من قراء ذلك النص. فبإمكان المرء أن يفسر القراءات العديدة جداً والمختلفة جداً لنص ما بصورة أكثر اقتصادية (أو بطريقة أوكام) (طريقة أوكام هي طريقة، تُتسبب في تاريخ الفكر الفلسفي، إلى وليم أوكام 1285 - 1349 وتُعرف بنصل أوكام، ومفاد هذا المفهوم هو أنه يتعين على أية محاولة تفسر العالم أو أي شيء آخر أن تقتصد في عدد مبادئها التفسيرية إلى أقل حد ممكن؛ لذلك ظهر ما يسمى بمفهوم الاقتصاد في الفكر. المترجمان) بأن نقول إن الاختلافات تتبع من القراء الكثيرين جداً والمختلفين جداً أكثر مما تتبع من النص الذي يبقى، رغم كل شيء، هو نفسه، ويبقى محدوداً بشكل واضح.

والتحليل الدقيق لما يقوله القراء فعلياً حول ما يقرأونه هو الذي يميّز، من جهة أولى، العمل الذي تقوم به ما يسمى "مدرسة بوفالو للنقاد المعينين بالتحليل النفسي"، أو، من جهة أخرى، يميّز الاستعمال الأدبي لنظرية التواصل الذي قام به إلمر هانكس *Elmer Han-* *kiss* في بودابست من "الأسلوبية العاطفية" لدى ستانلي فش، أو من البيانات الأكثر فلسفية عن الاستجابة لولفغانغ أيزر وهانز روبرت يابوس من جامعة كوستانتز. قارن على سبيل المثال مقالة هانكس.

"*Shakespeare's Hamlet: The Tragedy in the Light of Communication Theory*", *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 12 (1970) : 297 -312

مع مقالة ستانلي فش

"*Literature in the Reader: Affective Stylistics*", *New Literary History* 2 no 1 (Autumn 1970) : 123 - 62

أو مع مقالة أيزر



وبشكل واضح، مادام النص يقدم الكلمة " رعى " حسب، فلا يمكن للمرء أن يوضح، بمقتضى النص وحده، السبب الذى جعل القارئ الأولى تجد فى هذه الكلمة معنى بطولياً، والقارئ الثانى يجد فيها معنى محايداً ومجرداً، ويجد القارئ الثالث فيها إحياءاتٍ نفسية. لاشك فى أن الاختلافات من حيث السن والجنس sex والقومية والطبقة، أو الاختلافات فى تجربة القراءة سوف تسهم جميعها فى اختلاف التأويلات. ومع ذلك، من التجارب المألوفة فى عالم التأويل الأدبى أو التأويل النفسى السريرى هى وجود أناس متشابهين فى السن والجنس والقومية والطبقة والمهارة التأويلية، إلا أنهم رغم ذلك يختلفون فى التأويل اختلافاً جذرياً. وقد يجد المرء الحالة المعاكسة لذلك: فهناك أناس مختلفون ظاهرياً يتفقون فى تأويلاتهم. ومن المؤكد أن مئات من الاختبارات النفسية التى تربط، بصورة غير حاسمة، مثل هذه المتغيرات بالتأويل تبعث فينا أملاً ضئيلاً فى أن تمدنا بحل ما. ولقد وجدنا، فى مركز الدراسات النفسية للفنون، أننا يمكن أن نوضح مثل هذه الاختلافات فى التأويل من خلال فحص الاختلافات فى هويات المؤلفين الشخصية. وبتعبير أكثر دقة، إن التأويل هو وظيفة الهوية، لاسيما إذا ما فهمت الهوية بوصفها متغيرات تطراً على موضوعة هوية.

إن مجرد صياغة هذه الفكرة تقتضى، على أية حال، تقادياً مباشراً لحالات سوء الفهم. فالتأكيد الجازم بأن كل التأويلات تعبر عن موضوعات الهوية للناس الذين يكونون التأويلات إنما هو تعبير عن وضع راهن، وليس ذريعة أخلاقية لمن يتعامل مع التأويل تعاملاً ليبرالياً. وهذا التعبير عن الوضع الراهن لايدل ضمناً، إن بطريقة منطقية أو بأية طريقة أخرى، على أن جميع التأويلات، بوصفها تأويلات تنتمى لأناس هم غير المؤول، تعمل بصورة مقنعة على حد سواء. بل على العكس، فأنا، وأنت بكل تأكيد، نميز قراءات مختلفة لنص ما أو لهوية شخصية من خلال المقدار والصراحة الموضوعيين " اللذين تبديهما تلك القراءات فى اجتذاب تفصيلات نص أو ذات إلى نقطة تدور حول موضوعة مركزية. ونحن أيضاً نقارن هذه القراءات بأمرين، " بما تبديه من صحة " أو " بتكوينها المعنى ". ويمكن التعبير عن ذلك بالسؤال الآتى: هل نحن

نشعر بالقدرة على استخدامها لتنظيم التجربة التي نسلطها على ذلك النص أو ذلك الشخص ولجعل هذه التجربة متسقة ؟

إذا كان التأويل، في الواقع، وظيفة للهوية، فهل يمكن أن نكون أكثر دقة عند تناول هذه الوظيفة ؟ لقد كنا قادرين، في هذا المركز، على أن نستلّ خيوطاً ثلاثة، وعلى أن نستشفّ مبدأً عاماً واحداً - كصورة في سجادة إذا شئتَ التعبير، فهناك إجمالاً أربعة مبادئ تحكم العلاقة بين الشخصية أو الهوية الشخصية أو الهوية وخلق التجارب الأدبية وغير الأدبية وإعادة خلقها<sup>(٩)</sup>. وعلى الرغم من أنني أقدم هذه المبادئ على نحو متتابع، إلا أنها تطرد معاً بوضوح.

إن المبدأ الأساسي هو: الهوية تجدد نفسها، أو بتعبير آخر: إن الأسلوب - بمعنى الأسلوب الشخصي - يخلق نفسه. وهذا يعني، بالنسبة لنا جميعاً، أننا حين نقرأ نستخدم العمل الأدبي لكي نرمز أنفسنا، ولكي نلتفّ عليها في النهاية. فنحن ننقذ نماذجنا الخاصة في الرغبة والتكيف من خلال النص. وتتفاعل مع العمل جاعلين منه جزءاً من تنظيمنا النفسي الخاص، وجاعلين من أنفسنا كذلك جزءاً من العمل الأدبي عندما نقوم بتأويله. ذلك إن هذا المبدأ القائل بأن الهوية تجدد نفسها هو المبدأ المهيمن. إذن يمكننا، على وفق ذلك المبدأ العام، أن نميّز ثلاثة أشكال محددة.

أولاً، لا بدّ للتكيفات من أن تكون على قدر من الانسجام، ومن ثم نحن نؤول التجربة الجديدة بطريقة تتقوّل فيها هذه التجربة حسب لغة طرائقنا المميزة في معالجة العالم. بمعنى أن كل واحد منا سيجد في العمل الأدبي شيئاً يمثل موضوع رغبته على نحو مميّز، أو يمثل موضوع خوفه في الأغلب. ولذلك؛ فإننا، لكي نحقق استجابة، بحاجة إلى أن نكون قادرين على تجديد استراتيجياتنا الخاصة، من خلال

(٩) لقد برهنتُ على هذه المبادئ وحددتُها بصورة تامة في كتابي:

*Poems in Persons: An Introduction to the Psychoanalysis of Literature (New York: Norton, 1973)*

وكذلك في كتابي الذي أشرتُ له سابقاً: 5 *Readers Reading*.

العمل الأدبي، للتعامل مع تلك المخاوف والرغبات العميقة. فلنتخيلُ مثلاً بضعة أفراد يدركون جميعهم الرغبة والخطر المركزيين في عوالمهم بوصفهما شكلين من أشكال السلطة. فقد يتعامل أحد هؤلاء الأفراد بشكل مميز مع تلك السلطات المحبوبة أو المرهوبة الجانب عن طريق إقامة بدائل في استجابته لمتطلباتها، ولذلك ربما يستجيب لمسرحية هاملت، مثلاً، بموجب الفرص التي يجدها في المسرحية لمثل هذه البدائل، وستكون الثنائيات والشخصيات الانفصامية أو تفاعل الحُبكات المتعددة بالنسبة إليه أموراً أساسية. وقد يعالج شخص آخر، على نحو مميز، الأشكال الشخصية التي يخافها وتفتته في الوقت نفسه عن طريق إقامة الحدود والتعديلات على سلطتها، فهو عن طريق اكتشاف ما في المسرحية من سخرية ونكته عارضة، وعن طريق تأكيدهما، قد يربط بشخصية هاملت كلُّ من أوزيريس وبولونيوس وحفّارى القبور، أو قد يربط بشخصية هاملت، بشكل عام، التناقضات والموازنة المتقابلة بين شطرى العبارة الآتية:

” فشلتُ تدابير/ وارتدَّ الويل على رؤوس المدبرين \* ”

ومع ذلك، هناك شخص آخر قد يتعامل مع السلطة، كما هو معتاد، من خلال الإذعان الكلى، وقد يستجيب إلى هذه المسرحية المساوية عبر التماس سلطة المؤلف والتسليم بها كلياً من دون موقف نقدي ومن دون تحفظ.

إن النقطة الأساسية في هذا الجانب المحورى من الاستجابة هي أن أى فرد يشكل مضامين العمل التى تقدّم إليه - ومؤلف العمل أحد هذه المضامين - كيما تمنحهما يرغب فيه ويخاف منه على نحو مميز، وهو ينشئ أيضاً طريقتة الخاصة فى تحقيق ما يرغب فيه وفى التغلب على ما يخافه. ولأنه يطلق لدفاعاته النفسية العنان، فإن هذا الانسجام يحدث على نحو جدير بالاعتبار. وهذا يعنى أنه ما لم يهدّ من أوالياته الدفاعية، فإنه يتفادى التجربة كلياً. فالدفاعات ينبغى لها، فى الأقل، أن تتناغم بدقة كبيرة.

وعلى أية حال، فإننى أتكلم عما هو أكثر من الدفاعات: فكلامى يشتمل على نموذج الكلى المميز من أواليات الدفاع ومناهج المعالجة أو الاستراتيجيات المكيفة بما \* هذه العبارة لهوراشيو فى مسرحية هاملت، أما الخط المائل الذى يقسمها إلى شطرين فهو من وضع هولاند.

الترجمان

فيها أنظمة رموزه وقيمه، وهذا النموذج هو النظام الواسع الذي بوساطته يحقق الفرد اللذة في العالم، ويتجنب الألم. إنني أتحدث هنا، بالمعنى الواسع، عن موضوعه هويته الكلية منظوراً إليها من وجهة نظر الدفاع والتكيف. ولكن إلى الحد الذي تكون فيه أواليات الدفاع متضمنة بالمعنى الدقيق، فإن هذا الإنسجام يقوم بدور شبيه بالدور الذي قامت به كلمة شيبولت\* *shibboleth* فالفرد يمكنه أن يقبل العمل فقط إلى الحد الذي يجدد فيه بالضبط شكلاً لفظياً لنموذجه الخاص من أواليات الدفاع، أو يجدد، بمعنى أوسع، نظاماً معيناً من الاستراتيجيات المكيفة الذي يقيمه بين نفسه والعالم. وإن، فإن هذا الإنسجام شيء أساسي. فمن دونه يعيق الفرد التجربة. وبوساطته تحدث الجوانب الأخرى من الاستجابة.

حالما يستوعب المرء عملاً أدبياً معيناً من خلال استراتيجياته المكيفة، وعندما يجعل من هذا العمل متلائماً مع تلك الاستراتيجيات، فإنه حينئذ يستمد من العمل أوهاماً من نوع معين تمنحه اللذة، وفي الحقيقة، فإنه يحقق ذلك ببساطة متناهية. وفي ملاحظتنا عن القراء، ينبغي أن يكون إنسجام دفاعاتهم دقيقاً جداً، ولكنهم يمكن أن يكيفوا، بحرية تامة، الأعمال الأدبية لتمنحهم مسرات الوهم. والأوهام تتحرك بنفس «اتجاه» حركة دوافعنا نحو المسرة نتيجة الضغط المستمر المسلط عليها، بينما يتعين على الدفاعات والتكيفات أن تعارض تلك الضغوط وتعيد توجيهها. ولذلك، لا بد للإنسجام الأول - أي التلاؤم مع الاستراتيجيات المكيفة - من أن يكون محكماً تماماً، بينما يمكن أن يكون الإنسجام الآخر مهلهلاً جداً؛ لأن المضمون الوهمي الذي

\* يلاحظ جورج طرابيشي في ترجمته كتاب سيغموند فرويد "محاضرات جديدة في التحليل النفسي" - دار الطليعة - بيروت - ١٩٨١ - ط ١، في هامش (١) ما يأتي: "يقتبس فرويد هذا التشبيه، أي كلمة شيبولت من التوراة، سفر القضاة، الإصحاح الثاني عشر، وقد جاء فيه إن رجال جلعاد لما ظهروا على رجال أفرام وطاردهم في مخاوض الأردن، صاروا إذا أمسكوا بواحد سألوه: أنت أفرامي؟ فإن قال لا، كانوا يقولون له قل إذن شيبولت، فيقول: شيبولت، ولم يتحفظ للفظ بحق. فكانوا يأخذونه وينبحوه على مخاوض الأردن. فسقط في ذلك الوقت اثنان وأربعون ألفاً. وهكذا صارت كلمة شيبولت بمثابة كلمة سر، بها يُعرف الصادق من المدعي الكاذب". إلى هنا تنتهي ملاحظة طرابيشي. ونحن نجد هولاند يستخدم هذه الكلمة في هذا السياق بالمعنى نفسه. المترجمان

نموضعه، مواضعاً، في العمل الأدبي إنما هو مضمون يخلقه القارئ حقيقةً من العمل الأدبي ليعبر عن دوافعه الخاصة.

إن هذا المضمون الوهمي هو الذي تزعم أغلب دراسات التحليل النفسي للأعمال الأدبية - ابتداءً من اكتشاف فرويد لعقدة أوديب في شخصية هاملت - أنها اكتشفته. وعلى أية حال، تثير مثل هذه الدراسات سؤالاً عسيراً: كيف يتسنى لقراء ذوي هويات شخصية مختلفة إلى حد كبير، فضلاً عن اختلاف الجنس *gender* والسن والثقافة، أن ينالوا لذة من الوهم نفسه؟ وعلى العكس: كيف يتسنى لفرد واحد أن يحصل، من خلال صيغة وهم مهيمنة، على اللذة في نطاق عدد كبير من الأعمال الأدبية التي تكون ذات مضمون لاواعٍ ومتنوع بشكل واسع؟ إن هذا الفرد نفسه بمقدوره أن يستمتع بموضوعة اللواط في رواية موت في البندقية، وبموضوعة الذكورية الاقتحامية الكاسحة لدى همنغواي أو مارك توين. وبمقدوره أن يواصل الاستمتاع بحاجة سكوت فترزجيرالد إلى أن يكون محبباً من خلال سيطرة امرأة، ويغضب سلفيا بلات في الأدوار النسائية التي فرضت عليها. فكيف يمكن لشخص واحد أن يستمتع بمثل هذا الطيف؟ وكيف يمكن لأناس عديدين مختلفين ينتمون لثقافات وعصور عديدة ومختلفة أن يستمتعوا به؟

وأعتقد بأن الإجابة على ذلك هي أن القراء المختلفين يمكنهم جميعاً أن يحصلوا على اللذة من الوهم نفسه، ويمكن لقارئ واحد أن يحصل على اللذة من أوهاام عديدة ومختلفة؛ لأن جميع القراء يخلقون من الوهم البادي "في" العمل أوهااماً تلائم بني شخصياتهم. وبالنتيجة، يجدد كل قارئ العمل بموجب موضوعة هويته الخاصة. أولاً يقوم القارئ بتشكيل العمل ليمرره بذلك من خلال شبكة استراتيجياته الدفاعية والمكيفة للتعامل مع العالم. ثانياً يجدد القارئ من العمل نوعاً معيناً من الوهم والمسرة يستجيب له.

وفي نهاية المطاف، يستكمل شكل ثالث تجديد الفرد هويته أو أسلوب حياته من خلال العمل الأدبي. إن الأوهام التي تمثل، بوضوح، رغبات الشخص البالغ، أو التخيلات الأكثر غرابة بالنسبة للطفل، ستثير بدهياً الشعور بالإثم والقلق. وهكذا نشعر عادة

بالحاجة إلى تحويل الوهم الخام إلى تجربة كلية جمالية وأخلاقية وعقلية، أو إلى اتساق ودلالة اجتماعيين<sup>(١٠)</sup>. وإننا نتطلع، على نحو نموذجي، إلى نسختنا الخاصة من الوحدة الجمالية التي وصفها أفلاطون وأرسطو ابتداءً، ولكننا نستخدم طرائق أخرى كذلك: فنحن نقارن هذه التجربة بتجارب أخرى، ونربطها بنسختنا الخاصة، ونهيئ معرفة شخص ما أو خبرته، ونقيّمها ونموضعها في موروث ما، ونعاملها بوصفها رسالة مشفرة ينبغي فكُّ شفرتها، وجميع الاستراتيجيات الأخرى في النقد الأدبي الاحترافي وغير الاحترافي والشائع. فهي كلها تؤلف التجربة وتجعلها جزءاً من جهد الذهن المستمر لموازنة ضغوط الدوافع نحو المسرة، وتقييدات الضمير والواقع، وحاجة المرء الباطنية إلى تجنب التنافر العاطفي والمعرفي. وباختصار، نحن نضع العمل على مستوى عقلي أو جمالي تماماً كما نضعه بموجب الوهم أو الدفاع، طبقاً للمبدأ الأساسي السابق نفسه: إن الهوية تجدد نفسها.

إنني أدرك أن هذا الوصف للطريقة التي تجد الهوية فيها الوحدة هو وصف تجريدي وطويل ولغرض تحسين هذا الطول يمكن أن أقدم استذكراً بسيطاً وهو: إن علامة الجذر التربيعي *square root* التي تعلمناها في المدرسة هي: . ويمكن أن نفكر بخطواتنا الثلاث كمقابلات للنهاية اليمنى من العلامة، والانحراف السفلي، والنهاية اليسرى على التوالي. أما الجزء الأفقي الصغير على اليمين، فإنه يصور العملية الدقيقة والمحكمة لترشيح العمل الأدبي التي تتم من خلال الجانب الدفاعي لهوية المرء، والتجربة الأدبية، حالما يتمثلها المرء، فإنها تنحدر إلى مستويات اللاوعي " العميقة " (مثل مخلّقات النهار التي يُصنع منها الحلم)، لتتحول من ثم إلى رغبة لاواعية مرتبطة بموضوعه هوية المرء، ولتتحول إلى وهم يستحثُّ المسرة ويشقُّ طريقه صُعداً باتجاه الاتساق والدلالة. وعند هذا المستوى العالي، الذي نتحدث فيه عن تجارب الآخرين

(١٠) لقد وصفتُ، بشكل مطوّل، هذه العملية التحويلية، وطريقة القراءة في استخدام مضامين العمل الأدبي من أجل تحقيقها في كتابي:

الفنية، يمرُّ العمل من خلاله من اليمين إلى اليسار، ومن الأشكال الأولية " الأدنى " للمتعة إلى مستوى الإنبهار " الأعلى ". وإذا كنتَ تفضلُ أن أقدمَ استذكاراتاً لفظياً أفضل لنموذج الدفاع - الوهم - التحويل *defence-fantasy-transformation* للتجربة الأدبية، فإن أفضل لفظة أوائلية\* *acronym* يمكن أن أتوصل إليها هي *DEFT* (وأصرُّ على أنها ليست *daft*)\*\*

ربما تساعدنا هذه الاستذكارات على تقليص مساحة الشرح الوصفي، إذ يتسم هذا الوصف بانعدام قيمته بسبب طابعه التجريدي بطبيعة الحال. وكما نتغلب على ذلك، أودُّ أن أتحدث عن قارئٍ معين، وأن أوضح، في هذه المقالة الموجزة، كيف تجدد هوية الشخص نفسها من خلال التجارب الأدبية والتجارب الأخرى، وأودُّ أن أنتقى قارئاً معروفاً من خلال كتاباته، ولكن من سيكون ذلك الذي أودُّ تناوله، ومن أدعه في طي النسيان في الوقت الحاضر. دعني أعينه لك، ولكن ليس عن طريق مخطط أو صورة، وإنما فقط عن طريق أشعة أكس الخاصة به، أي عن طريق موضوعه هويته. إنني أرغب ، إليك، إذن، في أن لاتقرأ أعماله التخيلية التي قد تعرفها، وإنما تعليقاته غير الرسمية التي تكشف عن الطريقة التي يبني بها تجربته للعالم والعلم، أو تجربته للشعر والفن القصصي والسياسة ونفسه. قارن ذلك بموضوعه هويته، وحين تتمكن من تمييزه، قارن كل ذلك بأعماله الأدبية التي تعرفها.

يبدو لي هذا الرجل - حين أتفحص كتاباته وواقع حياته - أنه يرى عالمه سيئاً هائلاً، وتهديدياً ومجهولاً ومشوشاً، ولكنه، رغم ذلك، عالم استطاع التماهي به أو حتى السيطرة عليه عن طريق معالجة أشياء صغيرة (كلمات بارزة) كرموز سحرية لتلك

\* لفظة أوائلية تعني كلمة مركبة من أوائل حروف كلمات أخرى. المترجمان

\*\* بعد أن ركّب المؤلف اللفظة الأوائلية *DEFT* من أوائل حروف الكلمات *defense-fantasy-transformation*، أصرُّ على أنها *DEFT* وليس *daft* نظراً لكونهما كلمتين أصيلتين في اللغة الإنجليزية. وهذه المصادفة - مصادفة كون اللفظتين الأوائليتين كلمتين أصيلتين - دفعت المؤلف إلى أن يحبذ الأولى لأن معناها: أنيق ورشيق، وينبذ الثانية لأن معناها: سخيف وأحمق ومعتوه. المترجمان

المجهولات الكبيرة. بمعنى أنه يستقطب عالمه إلى قوتين قطبيتين: قوة مجهولة كبيرة وقوة مألوفة صغيرة. فالقوة الكبيرة هدّامة، بشكل احتمالي، بطرائق عدوانية أو جنسية، في حين تقوم قوة صغيرة بوصفها طريقة تسيطر بها أناه على القوى الكبيرة أو أن تصبح جزءاً منها. ويمكنني التعبير عن موضوعه هويته (كما أراها) بعبارة دقيقة إلى حد ما: ينبغي أن تكون على صلة بقوى الجنس sex والعدوات المجهولة والهائلة، ينبغي أن تخلقها، وأن تكبحها، برموز صغيرة: كلمات أو موضوعات مألوفة. أو، باختصار شديد، أن تتمّ الإحاطة بالملغزات الكثيرة وغير المعروفة من خلال الأشياء المعروفة الصغيرة.

يمكن للمرء أن يتحرك، كما سنرى، من هذه الصياغة المجردة جداً إلى التفصيلات الجزئية لحياة هذا الرجل، تماماً كما لو كنّا نمضي من موضوعة مركزية في هاملت إلى تفصيلات جزئية في النص. لنلاحظ، أيضاً، كيف أن بيان موضوعة الهوية هذا يتضمن ثنائيات قطبية: قطب كبير وقطب صغير، معروف ومجهول، خلق وكبح، طيع وصعب القيادة. تعكس مثل هذه الثنائيات تأليفات متناقضة ظاهرياً للحب والكراهية أو الرغبة والخوف التي تشكل أساس التطور الإنساني بأسره، كما أنها تتخلل كل تجربة لاحقة. ولنلاحظ الطريقة التي ينظر فيها هذا الرجل، على وجه الخصوص، إلى مثل هذه القطبيات الماثلة في التجربة، ويتعامل معها، من ثم، عن طريق إثارة الرموز ضد بعضها البعض.

وعلى سبيل المثال ، ففي رسالة بعثها إلى ابنته بعد وفاة زوجته يصوّر فيها نفسه بموجب هذا التوازن : " مهما تبدو على من مسحة هزلية، فإنني حزين ، إنني مولع بالأسى ". وقد رأى إلى الكتاب الآخرين بالطريقة نفسها. وقد اقتبس : " الأسلوب هو الرجل ".

إن الأسلوب ، في الحقيقة، هو الطريقة التي يقدم بها الرجل نفسه ، ولا بد من أن تكون ساحرة على الإطلاق أو حتى ممكنة ، فالطريقة مفروضة على نحو صارم . فإن كانت تتسم بالفكاهة الظاهرية ،



فإنها ذات جدية باطنية . ولا يمكن لإحدهما أن تكون من نون

الأخرى .

وفى الحقيقة ، إن كاتبنا كان معروفاً - كما لو أن هذا التوازن قد تم تنفيذه - بين أصدقائه بغضبه واحتداميته ، احتدامية هو نفسه يسميها " انتقاميتى الهندية " ، ولكنه كان معروفاً للجمهور بشعبيته ودماثة خلقه ، وبالفكاهة والسخرية المشهورتين . فكان طيلة حياته بحاجة إلى أن يضع نفسه بهذه الطريقة الأسطورية ، فغالباً ما يحرف الوقائع الحقيقية من أجل تحقيق ذلك . وكان يكرر تحذيره للعلماء وكتاب السيرة بقوله : " لا تتقوا بي كثيراً ... لا تتقوا بي من خلال ما تعرفونه عن حياتي " . فكان كما لو أنه بحاجة إلى أن يصورَ بشكل أسطوري كقناع ليس من أجل أن يساعده على تشكيل صورته العامة فقط ، بل لحاجته العميقة جداً لمعالجة ما فى نفسه من قطبية مهمة بين ما هو طيع وما هو صعب القيادة . فالطرائق الصغيرة والمريحة تصلح للتعامل مع القوى الكبيرة والعدوانية الداخلية .

إن ذوقه الأدبي ينفذ الاستراتيجية الدفاعية نفسها . ومن قراءاته المفضلة قراءة الأوديسة (كما أراها هرباً من الوطن وعودة إليه بدلاً من التوقف التام والورطة فى الإلياذة المهيبة) ، وقراءة إدغار ألن بو وإمرسون (فكلاهما كرس جهده من أجل السيطرة على القوى الخارقة بوساطة القوى الاعتيادية) ، وقراءة القصص الرومانسية مثل نهاية الموهيكانز ، وسجين زندا ، وكتاب الأدغال\* . فهذه القصص تلاعت مع الطريقة التى ابتدعها فى حاجته الملحة للجرأة لتكون رد فعل ضد صعوبة القيادة القائمة فى نفسه . فهو يعين أبطاله وييجلهم ، ويحاول دائماً أن يغرز نفسه فى النزعة الرواقية *stoicism* القوية التى أعجب بها . وهكذا كان مولعاً ، على نحو خاص ، بكبلنغ ، إذ يقول : " لن يغيب روبنسون كروزو عن بالى أبداً ، ولن أكل عن توضيح كيف يمكن

\* سلسلة من قصص الأطفال فى جزأين تدور حول الحيوانات ، تأليف روديارد كبلنغ بين عامي 1884 - 1895

للمحدود أن يقيم له موضعاً في اللامحدود. ولوالدن \* *Walden* شيء من الفتنة نفسها. كان كروزو ينبذ ، وكان ثوريو ينبذ نفسه. وكلاهما وجد نفسه واقياً ."

لقد نشأت الاستراتيجية الدفاعية نفسها ، أي استخدام الملموس أو المحدود من أجل الوقوف بوجه المجهول واللامحدود، بوصفها الأسلوب الفكري الذي استخدمه حينما أتى إلى تقييم العلم أو الفلسفة .

إن أعظم المحاولات قاطبة التي تتكلم على شيء معين بموجب شيء آخر هي تلك المحاولة الفلسفية التي تعبر عن المادة بموجب الروح ، أو تتكلم على الروح بموجب المادة من أجل خلق الوحدة النهائية . وهذا يعني أن المحاولة العظمى أخفقت دائماً. ونحن نتوقف هناك قليلاً فقط . إن سمو الشعر، سمو الفكر يرمته ، سمو الفكر الشعري بأسره ، هو تلك المحاولة التي تتكلم على المادة بموجب الروح ، وعلى الروح بموجب المادة . ومن الخطأ أن نسمي المرء لمجرد أنه يتكلم على الروح بموجب المادة بأنه نو نزعة مادية ، كما لو كان ذلك خطيئة... فالملادي الوحيد - سواء كان شاعراً أو معلماً أو عالماً أو سياسياً أو رجل دولة - هو الرجل الذي يضع في ماديته من نون استعارة تجميعية ينشئها في شكل ونظام معينين. فهو نو نفس مضبغة.

وقد نظر إلى العلم، أيضاً، بوصفه محاولة لتحقيق مثل هذه الاستعارة التجميعية. وهو، بتحديد موقفه من القوى المتفوقة، لم يكن يسمح لأي شيء آخر سوى الشعر بوصفه وسيلة للإحاطة بالمجهولات الكبيرة. وهكذا قال عن نظرية أنيشاين: " إنها مدهشة، نعم مدهشة، ولكنها، بوصفها استعارة، ليست أفضل مما قد نفعله لأنفسنا (كشعراء) قبل الساعة الخامسة " ، وبعبارة عامة: " أليس العلم استعارة ممتدة تماماً، يرمى إلى وصف المجهول بموجب المعلوم ؟ أليس العلم نوعاً من الشعر، لا بد من أن

\* والدين، أو العيش في الغابات (1854) للكاتب الأميركي هنري ديفد ثوريو *H. D. Thoreau* (1817 - 1862).

يُعامل كشيء معقول، وليس حقيقة باردة؟".

وهو يتبنى بنفسه فكرة إمرسون التي مفادها أن "العالم كنيسة تغطي جدرانها الرموز واللوحات ووصايا الله العشر... وما من واقعة في الطبيعة إلا وتنطوي على المعنى الكلي للطبيعة". وهذه طريقة بارعة للتعبير عن نفسه. وعلى أية حال، كتب شاعر منافس إلى رجل معين:

كل نصلٍ عشبةٍ بالنسبةٍ إليه هي سلك هاتفي،

والسماء هي السنترال والمكهرب\*.

فما عليه إلا أن يضغط على لوحة المفاتيح ليسمع

قصيدة تدندن برفق في أذنه<sup>(١١)</sup>.

إن هذا مقرف إلى حد كبير، ولكن هل هو غير دقيق فعلاً؟

غالباً ما ألمع كاتبنا بنفسه إلى أن الشعر كان وسيلته لإدارة ما هو صعب القيادة، وإذلاله. "أنا أعتقد بما سماه الإغريق بالمجاز المرسل: *synecdoche* فلسفة الجزء المعبر عن الكل، وطواف حول حافة الألهة. فكل ما يحتاج إليه الفنان إنما هي عينات لقد سميتُ نفسي بالمجازي المرسل *Synecdochist* حين سمى الآخرون أنفسهم التصويريين *Imagists* أو الدواميين\*\* *Vorticists*. فهناك دائماً وأبداً دلالة واسعة. شيء صغير يتعلق بشيء كبير". وكما قال لمراسل صحفي ذات مرة: "إنني صوفي"، و "أومن بالرموز". وهو فعلاً كذلك، فمن خلال تلاعبه بالرموز لم يقدم شعراً كبيراً وهتافاً وطنياً فقط، بل تفادى مخاوفه العميقة. "فكل قصيدة هي خلاصة مأزق هائل، وهي صورة للإرادة التي تتحدى ورطات غريبة". وعندما نرتاب في شيء ثمة، دائماً،

\* السنترال *central* تعني المكتب الرئيسي لشبكة هاتفية، والمكهرب *electrifier* إشارة إلى مثير أو مزود الطاقة

الكهربائية. المترجمان

(١١) Amy Lowell, *A Critical Fable* (Boston: Houghton, 1922) p. 22

\*\* الدوامية: حركة فنية تجريدية معاصرة. المترجمان

شكل نستمرّ عليه. والشخص الذي يحقق الشكل الأصغر كي يكون واثقاً منه، إنما يتخلّص من العذابات الكبيرة ". فالقصيدة، بالنسبة إليه، تتبنى الحياة واتجاهها الخاص، وتؤججها للسيطرة عليها بمعنى من المعاني، أو محاولة السيطرة عليها على الأقل:

إن الصورة تخلقها القصيدة. فهي تبدأ بالابتهاج، وتختتم بالحكمة... وهي تبدأ بالابتهاج، وتميل إلى الاندفاع، وتسلك اتجاهها الخاص عند إعلانها لأول سطر. وتنتقل في مجرى الأحداث المواتية، وتختتم بتفسير للحياة، وهو ليس، ضرورة، تفسيراً كبيراً كذلك التفسير الذي أرسّته الأديان والنحل الدينية، ولكنه تفسير يصمد بوجه الغموض للحظة.

وأخيراً، يمكنني أن أفهم هذا الرجل بوصفه وحدة *unity* ومن خلال رؤيتي له متمركزاً حول موضوعه هوية معينة، فإنني أستطيع أن أعاق ما يقوله حول كتاباته الخاصة، وكتابات الآخرين، أو حول علاقة العلم بالشعر، أو علاقة المادة بالروح. وفي الحقيقة، يمكنني أن أحقق قول بيتس *Yeats* "ثمة أسطورة لكل رجل، وإذا ما عرفناها فقط، فسوف تجعلنا نفهم كل ما فعله وفكر فيه" (١٢). ويمكنني أن أفهم سبب ترافق إحالة روبرت فروست\* *Robert Frost* على المجاز المرسل مع ولعه بروديارد كبلنج، أو أن أفهم السبب الذي يجعل من رجل يستمتع "بتبيان الكيفية التي يمكن فيها للمحدود أن يقيم له موضعاً في اللامحدود" أن يشعر أيضاً "بأن كل ما يحتاج إليه الفنان إنما هي عينات".

ومن خلال مفهوم الهوية بوصفها موضوعه هوية ومن خلال المتغيرات التي تطرأ عليها، يمكنني أن أقدم، وبصورة عقلية تماماً، الطريقة التي يفسر بها هذا الفرد أنواع

(١٢) *William Butler Yeats, 'At Stratford-on-Avon,' Ideas of Good and Evil (London, A. H. Bullen, 1907, p. 162.*

\* لأول مرة يرد هنا ذكر اسم الرجل الذي يتكلم عليه المؤلف؛ وهذا الرجل هو الشاعر الأميركي روبرت فروست

(1874 - 1963). المترجمان

التجارب كافة. بل يمكنني، أكثر من ذلك، أن أتناوله على نحو تقمّصي أيضاً. ذات مرة شعرتُ بالغضب، أو بلسعة غضب، من البراعة التي يتّسم بها التعليق الآتي:

لم أتجرأ على أن أكون متطرفاً أيّام الصبا

لأنّ الخوف سيّجعلني محافظاً أيّام الشىء خوفاً.

إنّني أسمع هنا في هذا القول نغمة أخرى، وهي: الحاجة إلى صدّ خوف السياسة وجرأتها سنة 1936 على تشويش الرموز المتعارضة. وييهجنى وصفه للشعر مثلاً: " إن الصورة هي نفسها فيما يتعلق بالحب. وعلى القصيدة، شأنها شأن قطعة من الثلج على موقد ساخن، أن تراهن على نوبانها الخاص ". ومع ذلك، فإن صورة الموضوع الصغير، تلك الصورة التي يجتاحها محيطها الخطر والعدائي (وكصورة للحب) تذكّرني بالألم الذي عرفه روبرت فروست، جنباً إلى جنب معجزات الفكاهة والسخرية اللتين مكنتاه من أن يحتمله (١٣).

(١٣) اقتباسي الأول من رسالة ليزلي فروست فرانسيس، في الأول من آذار 1939، من كتاب:

*Family Letters of Robert and Elinor Frost, ed. Arnold Grade (Albany: State University of New York Press, 1972), p 210*

والاقتباسات الأخرى من أول مجلديّ السيرة الذاتية للورنس تومبسون:

*Robert Frost: The Early Years, 1874-1915 (New York: Holt, 1966) and Robert Frost: The Years of Triumph, 1915-1938 (New York: Holt, 1970).*

عبارة " الأسلوب هو الرجل " من: ( vol. 2, p. 421 )، وعبارة " أذواق القراءة " من: ( vol. 1, p. 549 )، وعبارة " إن أعظم المحاولات قاطبة " من: ( vol. 2, pp. 694 and 364 )، ملاحظتان عن العلم في: ( vol. 2, pp. 649-50 )، إمرسون ( vol. 1, p. 70-71 )، وعبارة المجاز المرسل: ( vol. 2, p. 693 )، وعبارة " إنتي صوفي " من: ( vol. 1, p. 550 )، وعبارة " كل قصيدة هي خلاصة " من: ( vol. 1, p. xxii )، والاقتباسات التي تستخدم التعبير " إن الصورة تصنعها القصيدة " كلها من تلك المقالة، مقدمة عام 1939 والطبعات اللاحقة لقصائده. وعبارة " لم أتجرأ على أن أكون متطرفاً " من قصيدة احتراس Preeaution عام 1936. وعندما كانت هذه المقالة مخطوطة، نشر سي. باري جابوت صياغة دقيقة ومنتقنة لموضوعة فروست المركزية: الإبداع بوصفه جداراً ضد اجتياح جبار.

*The Melancholy Dualism' of Robert Frost." Review of Existential Psychology and Psychiatry 13 (1974) : 42 - 56*

يمكنني أن أشارك، على نحو تقمُّصي، في الوحدة والاستمرارية اللتين خلقهما هذا الرجل في حياته، لأنني - من خلال تجريب هويته - أمزج هذا الأسلوب المميز بأسلوبي الخاص. وفي الحقيقة، فإن الطريقة الوحيدة التي يمكن للفرد من خلالها أن يكتشف الوحدة في النصوص والهوية في الذات، هي طريقة تتحقق من خلال خلق هذه الوحدة والهوية من الأسلوب الداخلي الخاص بالفرد، لأننا جميعاً، ندور في المبدأ العام وهو أن الهوية تخلق، وتجدد، نفسها عندما يكتشف، ويحقق، كل واحد منا العالم في ذهنه. ومتى ما أنشغل، بوصفي ناقدًا، بالكاتب أو بعمله، فإنني أفعل ذلك من خلال موضوعة هويتي الخاصة بي. والفعل الإدراكي الذي أبذله هو، أيضاً، فعل خلاق أشارك به موهبة الفنان. وإنني أجد في نفسي ما سماه فرويد "السرّ الأعمق للكاتب، فنّ الشعر الأساسي"، أي القابلية على اختراق التناظر المرتبط بـ "العوائق التي تقوم بين كل أنا مفردة وسائر الأنوات الأخرى" (١٤).

وعلى هذا النحو أتخلص من الثنائية التي هيمنت على الفكر المنهجي منذ ديكارت: أي الاعتقاد بأن حقيقة العالم الخارجي ومعناه يوجدان مستقلين عن الذات المدركة، وإن المعرفة الحقيقية تتطلب، لذلك، انفصال العارف عن المعروف (١٥). وإنني أشير إلى أن هناك قانوناً أكبر يصنّف أبستيمولوجيا القرن السابع عشر، ويشير، في الحقيقة، إلى التجريب بوصفه دمجاً وجمعاً للذات بالذات الأخرى بالطريقة التي وصفها وايتهد وبرا德利 وديوي وكاسيرر وسوزان لانغر وهوسيرل. والانفصال الديكارتى بين الامتداد والفكر هو استراتيجية تاريخية وشخصية يحكمها مبدأ أكثر شمولاً، ويمكن لعالم النفس الذي ينتمي إلى مدرسة التحليل النفسي أن يدقق في ما رمز إليه الفلاسفة بقولهم: إن التأويل يعيد خلق الهوية، وذلك بأن يعدّ عالم النفس هذا القول دفاعاً ووهماً وأسلوباً للأنا على وجه التخصيص.

(١٤) Sigmund Freud, "Creative Writers and Day-Dreaming", Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, ed. James Strachey, 24 vols. (London: Hogarth, 1959) 9 : 153

(١٥) في هذه الفقرة، أقترّب من مجموعة أفكار طورها ميوري شوارتز في مقالته:

"The Space of Psychological Criticism," Hartford Studies in Literature 5 (1973) : x-xxi.

إن علم القرن السابع عشر نفسه، كما دعا إلى ذلك بازل ويلى *Basil Willy* قبل أربعين سنة تقريباً<sup>(١٦)</sup>، نشأ نتيجةً لتغيرٍ نفسى عميق طرأ على الثقة التي نشدها الناس من التفسيرات.

فعلى سبيل المثال، إن البقع الموجودة على سطح القمر ربما تكوّنت، من وجهة نظر لاهوتية، من حقيقة أن إرادة الله هي التي فرضت أن تكون موجودة هناك، وقد «فُسِّرَتْ هذه البقع، من وجهة نظر علمية، على أساس أنها فوّهات براكين منطفئة. والتفسير الجديد ربما يوفر، ليس لأنه يتضمن حقيقة "أكبر" من حقيقة التفسير القديم، نوعاً من الحقيقة يقتضيها الوقت الراهن. إن حدثاً ما "يفسر" ... عندما يُكتشف تاريخه ويوصف.

" الفكر فى الوقت الراهن يثير التساؤل الذى يبدأ بالكلمة كيف، ويتجه إلى معرفة السببية، ولا يثير التساؤل الذى يبدأ بالكلمة لماذا، ولا يتجه إلى معرفة السبب النهائى ".

وفى عصرنا نجد أنفسنا، نحن أتباع فرويد وماركس ودوركايم، وسط الأنثروبولوجيا الثقافية وعلم النفس التبادلى، واكتشاف الحدود الأساسية للبداهيات الرياضية، وفرضية وورف - سابير فى اللسانيات، والنسبية والعشوائية واللايقين حتى فى العلوم "الدقيقة"، واكتشافات مهمة أخرى عديدة، وأكثرها أهمية لأغراضنا هو علم النفس لاسيما فى مدرسة التحليل النفسى. يمكننا التحليل النفسى من أن نمضى خلال العلم، إن صحَّ القول، إلى المبدأ النفسى الذى يفسر بنفسه العلم: إن أية طريقة لتأويل العالم، حتى لو كانت الفيزياء، ترضى الحاجات الإنسانية؛ لأن التأويل فعل إنسانى. ومن التساؤل الذى يبدأ بكلمة لماذا - التساؤل الذى ساد القرون الوسطى - إلى التساؤل الذى يبدأ بكلمة كيف - الذى كان أساس القرون الثلاثة العظيمة من العلم الكلاسيكى - نتقدم إلى التساؤل الذى يبدأ بالتعبير إلى مَنْ الذى يطرحه التحليل النفسى. وربما كان بازل ويلى يستيق ذلك حين قال: " لا يمكن للمرء ... أن يحدد

(١٦) *Basil Willy, The Seventeenth-Century Background: Studies in the Thought of the Age in Relation to Poetry and Religion (1934, reprint ed., Garden City: Doubleday, 1953) pp. 12-14*

التفسير بشكل تام ، وإنما يمكنه فقط أن يقول إنه تعبير يفى بمتطلبات زمان ومكان معينين . أو بمتطلبات شخص معين كما أودّ القول . ويمكن لادعاء الموضوعية أن يتخذ هيئة الاختبار في علم النفس، وأن يتخذ الشكلانية منهجاً في النقد الأدبي ، بل وحتى أن يتخذ المبدأ الكلي DEFT الذي يربط الهوية بالتأويل المقدم هنا . ومهما يكن الشكل الذي تتخذه الموضوعية، فإن أى موطىء قدم فيها يجعل الكائن الإنسانى يحمى ذاته فى الآخر ، سواء أكان هذا الآخر انسانياً أم غير إنسانى ، وهذا خوف لم يكن غريباً على روبرت فروست ولا على أنا ولا على أى ناقد أدبى كما أظنّ .

لقد ابتدأتُ مؤمناً ، ولكننى أشعر بأننى يجب أن أنتهى شاكاً . وأرجو أن تدرك أنتى - فى إقامة التناسب المعقد بين الوحدة والهوية والنص والذات ، وكذلك فى رفض ادعاءات الموضوعية التى تفصل بينها - لأفترض ذاتاً أناوية منعزلة . بل فى الحقيقة، إننى أفترض العكس تماماً . لقد قلتُ إننى سأحاول أن أملأ الفراغات البيض القائمة بين كلمات عنوانى الملغز . فلأعدّ توكيدى عليك الآن : إننى فى الحقيقة ملأتها ، وأنت ملأتها أيضاً، وجميع الناس ملؤوها على مرّ الزمان، بمن فيهم العلماء المشتغلون فى العلوم الدقيقة . وفى كل مرة، يبلغ فيها الكائن الإنسانى العالم ويعبره بوساطة الرموز، يشرعُ ثانية المبادئ التى تحدّد ذلك الامتزاج بين الذات والآخر ، وتحدد الطبيعة الخلاقة والعلائقية لخبرتنا بأسرها ، وتحدد - بشكل ليس أقل مما سبق - كتابة الأدب وقراءته .



عندما يُنظر إلى التأويل على أنه إعادة ترميز محفّز، فإن مفهوم الاستجابة - ذا المدى الواسع من المعانى الدقيقة غير القابلة للتطبيق - يصبح متعيّناً فى التجربة. وعلى العموم، فإن الاستجابة فعل إدراكى حاسم ينقل التجربة الحسية إلى الوعى. فتصبح التجربة الحسية جزءاً من الشعور بالذات، وبهذه الطريقة نتمثلها. يحدث التمثل دائماً بصورة آلية؛ وبذلك غالباً ما يكون خاطئاً، فتشكيلة من الأضوية على طريق رئيسى قد يتمُّ تمثيلها، أولاً، إما كحافلة متوقفة على مقربة أو كمدينة بعيدة. إن التمثل فعل حاسم، وبالنتيجة فإن قيمة صدقه قد تحددها، أو لاتحددها، أنواع مختلفة من التأويل اعتماداً على الحافز الذى يحدثه التمثل الأصيل.

فلنتأمل استجابات حالتين حقيقتين مختلفتين ونتائجهما. أنا على مائدة عشاء مع شخص آخر، شخص يقاطع حديثى بالقول: " هل تستطيع أن تناولنى الملح رجاءً ؟ "، واستجابتى هى تمثلى البصرى للملح، ونتيجة هذه الاستجابة هى الفعل الحركى الذى هو مناولته الملح. وهذا الفعل الأخير، أى مناولته الملح، لايؤوّل استجابتى أو يعيد ترميزها، بل بالأحرى يزيل فكرة الملح من الوعى ليتيح لحديثى أن يستمر. كانت استجابة التمثل هى المستوى العلقى المعقد جداً الذى بلغته فى ذلك السلوك الثانوى. ولكن لنفترض أننى موجود فى الريف، وأتمثل عن بعد الجبل راينير *Rainier* الذى هو، كما الملح، موضوع حقيقى يسجل فى الوعى بالطريقة نفسها. ولعلى لأنتبه إليه، فأوجه انتباهى إلى شئ آخر؛ وبذلك فإننى أزيل التمثل من الوعى كما فعلت مع الملح تماماً. ومادمتُ لستُ ميلاً لفعل ذلك، فإننى أفكر فى الجبل، وهذا يستلزم سلسلة من المعينات المتروية للمشهد. وحافزى لتوجيه وعيى بهذه الطريقة قائم فى حقيقة أن تمثلى الأصيل كان تقييمياً، فأنا لم أكن أنظر إلى " الجبل راينير " فقط، بل كنتُ أنظر " إلى الجبل

راينير المهيّب " . ولأنه لم يكن لدىّ، في ذلك الموقف ، حافز لتنظيم استجابتي سلفاً ، فإنّ تقييمي للمشهد يصاحب آلياً تمتلّي له . وهذا يعنى أنّى حولتُ، على نحو نهائيّ ، الجبل الحقيقي إلى جبل رمزيّ، مادام الجبل، الآن ، وظيفة لوعيي الذاتي . إن الإستجابة ، في هذا المثال، هي فعل ترميز، وإذا أضفيتُ على الترميز إطاراً مفهوماً، فإنّني سوف أكون قد أوّلتُ تجربتي الإدراكية للجبل. وعلى أية حال، فإنّني ما كنتُ سأؤوّل الجبل ، فهو كموضوع حقيقي لم يعد يهمني. وعندما لا يكون ثمة تقييد تحفيزي قبلي على مهادتي الإدراكية، فسوف تكون الإستجابة فعلاً ترميزياً تقييمياً ، وهو الأساس الوحيد الذي يطرد التأوّل اعتماداً عليه.

إنّ هذا التصوّر للإستجابة وارتباطها بالتأوّل يصبح مفيداً ، على نحو خاص، في الجهود المبذولة لفهم المعالجة العقلية للتجربة الجمالية. فعندما نقرر أن موضوعاً ما هو موضوع جماليّ ، فهذا يعنى أنّنا بيّنا الأساس التحفيزي عبر فعل بسيط في مواجهة الموضوع. فالحدود المتفق عليها كلياً للموضوع الجماليّ تمثل تصريحاً جمعياً مفاده أنّ الترميز الإدراكي للموضوع سوف يكون الأساس لكل مناقشة تتناوله، وإنّ ذلك الموضوع ، فضلاً عن ذلك، لم يعد موضوعاً " حقيقياً " ، وهذا يعنى أنّ عمل مايكل أنجلو: موسى *Moses* ، مثلاً ، لم يعد كتلة من الحجر على هيئة إنسان جالس ، إنّما هو تمثيل رمزيّ لشيء ما . فموضوع الانتباه هو ليس الموضوع نفسه ، إنّما هو إستجابة أولئك الذين لاحظوه. والافتراض المستمد من النموذج الموضوعي *objective paradigm* القائل بأنّ جيع الملاحظين يبدون الإستجابة الإدراكية نفسها لموضوع رمزيّ، إنّما هو افتراض يبتدع الوهم القائل بأنّ ذلك الموضوع هو موضوع حقيقيّ، وإنّ معناه يجب أن يكمن فيه. أما افتراض النموذج الذاتي، فمفاده أنّ تشابه الإستجابة الجمعيّ يمكن أن يحدد فقط من خلال إعلان كل فرد عن استجابته ، ويمكن أن يحقّق لاحقاً على المقارنة التفاوضية بشكل مشترك. وهذا الافتراض تسوّغه الحقيقة المألوفة التي تؤكّد أنّ كل شخص عندما يقول ما يراه، فإنّ كل قول سيكون مختلفاً عن القول الآخر بشكل جوهريّ. لذلك، لا بد من أن تكون الإستجابة نقطة الانطلاق في دراسة التجربة الجمالية.

لقد شغلت الاستجابة، بمعنى معين، هذا الموقع الأساسي لمدة طويلة. فأرسطو مثلاً يعرف المأساة بأنها ذلك النوع من الدراما التي تتحدد استجابة المتلقي لها بالشفقة والخوف، حيث تسم مثل هذه الشاعر التمثل التقييمي للتجربة الدرامية. وبالطريقة عينها يبين الوقوف عند حدود الوصف - وصف عمل ما بأنه هزلي، وشخصية ما بأنها تبعث على الشفقة - الطريقة التي تحدد بها الاستجابة ماندركه. ولكن بدافع من الحاجة النموذجية لإبقاء الموضوع الرمزي حقيقياً من الناحية الموضوعية، تميزت المناقشة النقدية المتمخضة على الدوام بتحويلات المستجيبين الاعتبارية من استجاباتهم الخاصة إلى واقعيات الموضوع المزعومة. وأخيراً، وبغض النظر عن الشكل الحقيقي للمناقشة، تطبق نتائج هذه المناقشة، آلياً، كما لو كان الموضوع الرمزي موضوعاً حقيقياً. ولكن، لكون هذه النتائج قابلة للتنفيذ على الدوام، تكون المعرفة المتشكلة تأويلياً أقل موثوقية من المعرفة المتشكلة رياضياً. وتساوي الافتراضات الأبيستمولوجية للنموذج الذاتي هذه الموثوقيات عن طريق تصور أية معرفة تم بحثها بروية، وعن طريق ربط موثوقيتها بحوافز الذين يبحثون فيها. والأبيستمولوجيا الذاتية هي إطار قد تواسج من خلاله، وبشكل فعال، دراسة كل من الاستجابة والتأويل بتجربة الاستجابة والتأويل، تتحول المعرفة من شيء يجب اكتسابه إلى شيء يمكن أن يؤلف بالنيابة عن الفرد وجماعيته.

وعلى الرغم من الاهتمام الكبير بفعل القراءة الذي يبديه الآن المعنيون باللغة والأدب، ثمة شيء من عدم اليقين حول تصور استجابة القارئ. وهناك مقالتان حديثتان تساعدان على توضيح المشكلة، وهما: مقالة " نقد القراءة *Reading Criticism* " كتبها كاري نلسون *Cary Nelson*، ومقالة " استجابة القارئ والأسلوبية *Reader Re- sponse and Stylistics* " كتبها يوجين ر. كينتغن *Eugene R. Kintgen* <sup>(١)</sup> في طرح نلسون المسألة من خلال ملاحظة أن المؤلفين يقدمون، في مقدماتهم لبعض الرسائل

(١) Cary Nelson, "Reading Criticism", *PMLA* 91 (October 1976) : 801 - 15 and Eugene R. Kintgen, "Reader Response and Stylistics", *Style* 11 (Winter 1977) : 1-18

النقدية المهمة، التنازلات والإعتذارات عن بياناتهم المتحمسة، فيستنتج أن هذه المواضع اللاواعية نسبياً تبين أنه حتى أكثر النقاد براعة غير متأكدين من طبيعة المعرفة التي ينشرونها ومن موثوقيتها. ويرجع نيلسون هذه المشكلة الأبتيمولوجية إلى " الوهم الجمعي المصطنع عن الموضوعية " ويقترح في ملاحظاته الختامية التخلي عن هذا الوهم:

إذا ما أهملنا الوهم الجمعي المصطنع عن الموضوعية وتعلمنا أن نكون منتقدين، نوعاً ما، لما نكتبه، فسوف تصبح ممارسة النقد وتقويمه مثيرين على نحو واضح. إن كلاً من قراءة النقد وكتابته سوف ينشطهما بحث في دينامية اللغة النقدية. ولكون دراسة النقد مسألة ضرورية فإن دراسة أنفسنا بوصفنا نقاداً ضرورية كذلك. وعلى الشاكلة نفسها تماماً ، فكما أن دراسة الأدب ضرورية تكون دراستنا لأنفسنا - بوصفنا قراءً - ضرورية أيضاً. إن أولئك النقاد الذين يستطيعون (أو يجب عليهم) المجازفة بأنفسهم في كتاباتهم لا يمنحوننا، فقط، نظراتٍ عن استبطاناتهم الخاصة، بل ليمكّنونا أيضاً من أن نراهم من زاوية جديدة. وربما يمكن الآن أن نحتمى بانعكاس الذات ذاك مثلما نحتمى بانعكاس الذات في هذه المقالة<sup>(٢)</sup>.

يسعى نلسون، في هذه الصياغة، إلى توسيع نطاق الخطاب النقدي التقليدي بأن يضمّنه، في جهود نقدية لاحقة، القارئ الناقد الفرد الواعي بأغراضه وحوافزه ومشاعره الخاصة. وهذا هو مبدأ " الملاحظ المستغرق " . وعلى وفق هذا المبدأ، يحاول القارئ الناقد، بدلاً من أن يعتذر من ظهور الحوافز عندما لا تكون مقصودة على نحو واعٍ، أن يفصح عن حوافزه للمعرفة بوصفها عقلنة لمجاهرته بهذه.

ويوضح نلسون، في رده على ما أثارتته مقالته من ردود أفعال، حوافزه الخاصة. فهو يكتب: " على الرغم من أن الحاجة إلى فهم ممارستي النقدية الخاصة كانت، إلى حد ما، المحقّز على مقالتي نقد القراءة ، فسيكون من الزيف بالنسبة لي أن أدعى بأنني استطعتُ كتابتها لتكون اعترافاً على درجة كبيرة من الصراحة. فلقد تعلّمتُ،

(٢) Nelson, "Reading Criticism," p. 813

خلال عملية القراءة وإعادة القراءة والكتابة عن نقاد آخرين، قدراً لا بأس به عن نفسى بوصفى ناقداً. وهذه إحدى ثمرات دراسة النقاد الآخرين: أما الاقتصار على تأمل الذات بشكل خالص فليس له الثمرات نفسها<sup>(٣)</sup>. تظهر هذه الفقرة الصعوبات المعقدة فى مشكلة دراسة الاستجابة. فحاجة القارئ الناقد الشخصية إلى فهم ذاته هى، بلا ريب، عامل مرشد فى البحث عن المعرفة؛ ومع ذلك فإن مجرد "اعتراف" المرء بحوافره الذاتية ليس أمراً مقبولاً لا من الفرد ولا من أفراد جماعيته الآخرين. وهكذا يوضح عمل نلسون مشكلة الاستجابة إلى حد معين: فكيف سيتسنى للمشاعر والحوافز الذاتية أن تُحوّل إلى قضايا صالحة للتفاوض علانية؟ وما المعرفة الناتجة عن هذا التحويل؟

تناقش مقالة يوجين ر. كينتغن العلاقة بين مشكلة الاستجابة ودراسة اللغة. فهو يشير إلى أن العناية باللغة تتضمن ضرورة العناية بالأسلوب الذى لا يمكن أن يُفهم، بالنتيجة، من دون الإحالة على إدراك القارئ للغة واستجابته لها. ويلاحظ كينتغن من الواضح إنه قد لا تكون هناك علاقة بسيطة بين المثير اللسانى واستجابتنا له و... بذلك فإنه لمن العقم محاولة تفسير الاستجابة عبر عزل تشكّلات لسانية معينة فقط «وعلاوة على ذلك، ربما يقف الوصف اللسانى من الناحية العملية عائقاً أمام فهم الاستجابة: "فربما يكون من الأفضل أن يجئ الوصف من وجهة نظر لسانية، ويكون الأسوأ على الأرجح هو تأمل العمليات الذاتية"<sup>(٤)</sup>. إن كينتغن واحد من اللسانيين الذين بدأوا التساؤل عما إذا كان الوصف اللسانى الشكلى يفضى إلى نوع من المعرفة تتطلبه تجارب الملاحظين الحدسية باللغة. وهو متفرد نسبياً فى هذه المجموعة من جهة ميله إلى فهم الاستجابة للغة والاستجابة للأدب على أنهما يمثلان المشكلة نفسها.

وحدس كينتغن بطريقة تفسير اللغة مماثل لحدس نلسون فى تفسير الأدب والنقد. ومقاد ذلك الحدس هو أنه عندما يستخدم شخص ما اللغة - سواء أكان مستمعاً أم

(٣) Gary Nelson, 'Forum', PMLA 92 (March 1977) : 311

(٤) Kintgen, 'Reader Response', pp. 10-11

قارئاً أم متكلماً - فإن التفسير و/أو التأويل لاستخدام كهذا ليس مسألة موضوعية تتعلق بتشكيل مجموعة وقائع، وإنما هو مسألة ذاتية تتعلق بإدراك الطريقة التي تجعل من مشاركة الفرد الخاصة في دراسة اللغة والأدب ذات إسهام في تشكيل بناء المعرفة. إن البحث المنظم في الإستجابة، الذي شهدته العقود القليلة الماضية، قد انبثق مما أثبتته النظرية التربوية الجماعية في أن الأعداد المتزايدة من طلاب الأدب قد أدركوا بالحدس عدم انفصال معرفتهم عن خبرتهم. ومع ذلك، واجهت محاولات هؤلاء الطلاب لتطويع معرفة معينة بالاستجابة إحباطاً متكرراً يمكن أن يعزى إلى عدم كفاية الافتراضات الأبيستيمولوجية السائدة في عملهم، أو انعدامها في بعض الحالات، لاسيما المجموعتين الرئيسيتين من الافتراضات المستخدمة. وأولى هذه الافتراضات موضوعية إلى حد كبير، إذ تكون الاستجابة لعمل أدبي فيها معزولة كونها موضوعاً للدراسة، وتعالج أما بوصفها مادة قابلة للتحليل على نحو مستقل، أو بوصفها جزءاً من فئة استجابات تُحلل إحصائياً. أما المجموعة الثانية فتتصور الاستجابة حاصل علاقة، أو تعامل، بين قارئ ونص معين حيث يُعدُّ النص موضوعاً حقيقياً. وعلى الرغم من أن نتائج كلا المقتربين كانت ذات طابع إشكالي، فإن خطط البحث المتطورة وأحكام مؤلفيها عما تحمله من قيمة، توحى بالكيفية التي يمكن بها للتفكير الذاتي أن يندمج في جهودنا الحالية على نحو مثمر<sup>(٥)</sup>.

ومنذ ما يقارب عشرين سنة مضت، باشر جيمس ر. سكووير *James R. Squire* بدراسة استجابات قراء اثنين وخمسين تلميذاً في المرحلتين الدراسيتين التاسعة

(٥) إن المواد التي أوشك على مراجعتها لن تتضمن إسهامات مدرسة جمالية التلقي الأوربي التي قدمت عملاً جديراً بالاعتبار من طرف إنغاردن وياوس وأيزر وغروين *Groeben* وآخرين. ولقد قام ريان شيجرز *Rien Segers* بمراجعة هذا العمل حديثاً في:

*Readers. Text and Author : Some Implication of Rezeptionnes thelik Yearbook of Comparative and General Literature, no. 24 (1975) : 15-23*

إن معظم الدراسات الأوربية تختلف بشكل أساسي عن الدراسات موضع المناقشة هنا، إذ يرمي الكتاب الأوربيون أساساً إلى تقديم نماذج عن القارئ من دون دراسة استجابات معينة لقراء معينين، ومن دون البحث في استجابات هؤلاء القراء العقلية الخاصة بوصفهم قراء. وإن دراسة ترمي إلى غايات مختلفة عن دراستي هذه، ستقدم على الأرجح سياقاً ملائماً جداً لبحث هذا العمل تفصيلاً، وللغاية بتنوع صياغاته النظرية التي تدور حول "جمالية التلقي".

والعاشرة " لأن دراسة الأدب، بالنسبة لمعلم الإنجليزية، ينبغي ألا تتضمن التفكير في العمل الأدبي نفسه فقط، بل ينبغي أن تعنى بالطريقة التي يستجيب فيها التلاميذ لعمل أدبي ما" (٦). إن الأساس الفكري لعمل سكوير، شأنه شأن مجموعة الدراسات المشابهة التي بدأت في الوقت نفسه ومازالت مستمرة، هو أن العناية بالنص ليست كافية، بل العناية بالاستجابة هي الأكثر ضرورة. ومجال هذا الهدف هو مجال تداولي: فلقد عُدَّت البيداغوجية الموجهة نحو النص غير ذات تأثير بطريقة أو بأخرى. ولقد اعتقد العديد من المعلمين أنهم إذا ما فهموا الاستجابة، فسيكون تعليم الأدب أكثر نجاحاً أيّاً كانت معايير النجاح التي يطبقها المرء.

إن كل ما كان يقوله الطالب في أثناء قراءته قصة قصيرة سمّاه سكوير استجابة، إذ إنه قسّم القصص على أجزاء، وسجّل ملاحظات عن كل قارئ بعد قراءته جزءاً من هذه الأجزاء بصورة مباشرة. وقد قام بتحليل المسودات المتمخضة بمجموعها تحليلاً إحصائياً. ثم وضع كل إفادة عن كل استجابة في واحدة من المقولات الآتية: الحكم الأدبي، والتأويل، والسرد، والتداعي، واستغراق الذات، والحكم التوجيهي، والتنوع. وبين التحليل أن التأويلات قد تشكّلت عن طريق المجموعة الأكبر من الإفادات. واكتشف سكوير، فضلاً عن ذلك، أن القدرة التأويلية " غير ذات صلة عموماً بالقدرة العقلية والقدرة على قراءة الموضوعات" (٧). ولاحظ أخيراً وجود تطابقات مميزة بين الإفادات المدرجة تحت مقولة استغراق الذات والإفادات المدرجة تحت مقولة الحكم الأدبي، بمعنى أن القراء أنفسهم كانوا يميلون إلى كلا نوعي الإفادات في استجاباتهم. ولم يفصح سكوير عن سبب اعتقاده بأن التأويل كان هو المقولة المهيمنة، ولا عن سبب اعتقاده بأن استغراق الذات والحكم الأدبي بدأ أنهما تحدثان معاً. وقال بأن استقلال القدرة التأويلية عن القدرة العقلية والقدرة على القراءة قد انعكس على نحو

(٦) James R. Squire, *The Responses of Adolescents While Reading For Short Stories* (urbana, Ill.: National Council of Teachers of English, 1964). 9.1.

وهذه الدراسة كانت قد بدأت قبل أن تُنشر بثماني سنوات.

(٧) *Ibid.*, p.51..

سواء على الفائدة المتوخاة من الاختبارات القياسية التي استخدمها لقياس القدرتين الأخيرتين . وعلى أية حال ، إذا ما عدُّ التأييل نتيجة طبيعية لتجربة اللغة التي يتمُّ التحكم بتحفيظها ، تتضح هيمنة التأييل بوصفها ردُّ فعل على الأدب ، واستقلاله عن المهارات القابلة للاختبار . فالتأييل يحفِّز بشكل طبيعي ، فهو وظيفة ذهنية أكثر عمومية وتحديداً من مهارة القراءة أو إجراء الاختبار. وعلاوة على ذلك ، إذا كانت الاستجابة عملية تقييمية ضرورية ، فإن استغراق الذات العميق يجتذب معه الكثير من أحكام القيمة الواضحة . ويلاحظ سكوایر عموماً أن تحليله الإحصائي يوحى " بأنه رغم وجود مجموعة معينة من الميول قابلة للملاحظة في ردود أفعال قراءات المراهقين ، فإن التنوع الفردي ينتج عن التأثير الفريد لقابليات كل قارئ واستعداداته وما يمتلكه من خبرة"<sup>(٨)</sup> ، بمعنى أن لردود الأفعال طابعاً ذاتياً .

وجّه سكوایر جزءاً من دراسته نحو هذا الاتجاه من التفكير. فلقد بحث في الخلفيات الشخصية لثلاثين من قرائه، وحصل على معلومات تفصيلية " من خلال مشرفي المدارس، ومن خلال مداولاته مع المعلمين والأفراد، ومن خلال مراقب صفّي مدرّب أعدّ تسجيلاً قصصياً لسلوك كل طالب وتعليقاته في أثناء درس اللغة الإنجليزية " . ولسوء حظّه، شعر سكوایر بعدم قدرته على التأثير في نتائج هذا البحث: " إن دراسة ثلاثة عشر قارئاً كشفت عن بيّنةٍ ضافية توضح الطرائق التي من خلالها تؤثر الخصائص الشخصية في الاستجابات الأدبية. وعلى أية حال، ينزع تعقد العلاقات والتنوع الفردي إلى الحيلولة دون أي تعميم بسيط. وفضلاً عن ذلك، فإن مشكلة الحصول على بيّنة واضحة يمكن تأويلها بسهولة هي مشكلة تظهرها صعوبة تطوير مقاييس دقيقة لكل من الاستجابات والملامح الشخصية"<sup>(٩)</sup>. وقد حالت المعايير الأبتيمولوجية للقياس الدقيق والبيّنة القابلة للتأييل بسهولة دون استخدام سكوایر . للمضامين التفصيلية التي جمعها. وفي النهاية، كبح شعوره بأن ليس ثمة طريقة لاستخلاص معرفة حاسمة من الموارد الطبيعية ومن بيانات الاستجابة والتأييل، كبح

(٨) *ibid.*, p. 50.

(٩) *ibid.*, pp. 15-27



اهتماماته الحدسية بالإستجابة وطبيعتها الذاتية. وكمحصلة لذلك، استنتج سكوير أن " التحليل الأدبي " ظلّ هو الهدف البيداغوجي، وأن الاستجابة هي مجرد وظيفة ثانوية ممكنة (١٠).

وبعد تسع سنوات من محاولة سكوير، استخدم جيمس ر. ولسون *James R. Wilson* البنية البحثية نفسها في دراسته قراءات الطلاب الجامعيين المبتدئين للروايات، وهذه البنية البحثية تتكوّن من أربع وخمسين قارئاً يستجيبون لثلاث روايات، مع استجابات تحلّل إحصائياً من خلال استخدام المقولات التي صنّفها سكوير، ولكنه استقصى، على نحو أكثر سعة، الدراسات العميقة لتسعة موضوعات. ولقد كررت نتائج البحث الإحصائي اكتشاف سكوير فيما يتعلق بالدور المهيمن للتأويل في استجابات الطلاب، وقد أوجت هذه النتائج، فضلاً عن ذلك، بأن المناقشة الصفية للاستجابات زادت من قدرة الطلاب على التأويل. وعلى أية حال، تمخّضت ملاحظات ولسون الاستنتاجية الوفيرة عن تلك الدراسات العميقة. فهو يقول، بدءاً، إنه على الرغم من أن بعض الاستجابات " كانت غير معقّدة أو ملتبسة ... متشظية أو جزئية ... فلقد كان من الصعوبة إثبات أن هذه التأويلات كانت تأويلات رديئة بُنيت على أساس قراءات رديئة أو استجابات مستهلكة ". وقد تمّ التوصل إلى هذا الاستنتاج في أثناء محاولة ولسون الواعية زيادة ادعاء سكوير أن قراءه غالباً ما أساءوا تأويل العمل وشوّهوه. لم يكن كشف ولسون متناقضاً أساساً مع كشف سكوير، لقد كان ببساطة نتيجة دراسة دقيقة وافتراضات أبستمولوجية أقل تقييداً: " فحتى التأويلات الواضحة الرداءة التي

(١٠) *Ibid.*, p. 54 .

هنا ثمة معنى خاص يتصوّر من خلاله سكوير التحليل الأدبي. " إن التقنيات التي تمكّن المعلم من عرض المساعدة على توضيح كيفية التأويل، ربما تزيد من فاعلية التدريس في التحليل الأدبي. فالمعلم قد يقرأ مثلاً جزءاً من قصة معينة للصف، ليسأل الطلاب من ثم أن يتنبأوا بسلوك شخصيات القصة على أساس الفقرة التي قدّمها لهم. وإن عقد مقارنة لاستجابات الطلاب بالحوادث الفعلية من الجزء المتبقي من القصة، سوف يمكّن المعلم من التعامل، بصورة ملموسة، مع مشكلات من قبيل مشكلة المعقولة والموضوعية في التأويل ". وبينما تكون هذه التقنية مفيدة، فإنها تظل غير مختلفة عن وسائل التعليم التقليدية من حيث قياسها الأساسي لفاعلية التأويل في افتراض معيار نفسي للنص. وهكذا، فإن الطالب الذي لا يخبّر النهاية الصحيحة، لا بدّ له من أن يعدّ تخمينه غير مشروع، رغم أن هذا التخمين قد يحتوي على درجة مهمة من قيمة الصدق بالنسبة لذلك القارئ.

سببها النواقص في معجم المفردات أو العجز عن إتمام قراءة الرواية - وهذه نادراً ما كانت موجودة - تتضمن مسائل معقدة. فمن جهة أولى : ما حدود التأويل المشروع ؟ ... ومن جهة أخرى: هل الأدب بنية معايير ؟ ... وقد يتجاهل تعريف أداتي للتأويل هذه النقاط النقدية الأساسية، بيد أن الاكتشافات أوحى بأن تحليلاً للاستجابات المتوفرة كان أكثر فائدة<sup>(١١)</sup>. ونظراً لعدم وثوق ولسون بما يمنح التأويل مشروعية ، فقد كان قادراً على كشف تعقيد تنوع القراءات وقيمتها، بل إنه كان راغباً في استثمار المصدر الذاتي لاختفاقات المهارة والفرع الدراسي بوصفه جانباً مشروعاً أخلاقياً ونفسياً من تأويل القارئ . يوحى عمل ولسون إذن بأن العناية بالاستجابة أكثر أهمية للدراسة الأدبية من استخدام معايير الدقة التأويلية.

لقد أفضى إدراك ولسون لدلالة الاستجابات إلى التفكير في ملاحظة سكوair المتصلة بالعلاقة بين استغراق الذات والأحكام التقييمية. ويخمن ولسون - في تبنيّه علاقة " معقدة " " بين استغراق الذات ونوعية التأويل " - إن " استغراقاً ابتدائياً للذات هو مسألة ضرورية للعمليات التأويلية الفعالة. فربما يستطيع أغلب الأفراد أن يستهلوا عملهم بإشغال أنفسهم بالمسائل ذات الأهمية الشخصية فقط. بمعنى أن التأويل قد يكون عملية إسنادية ثانوية، وقد يكون مستحيلاً من دون استغراق الذات الابتدائي ". وعلى الرغم من أن هذا مجرد تخمين، بشكل لا يمكن إنكاره، فإنه يكيّف ملاحظة سكوair ويوسّعها لتشتمل على التأويل، ولتوضع بعد ذلك في القضية القائلة: إن التأويل تسنده الاستجابة. كان ولسون، عموماً، أقل اقتناعاً من سكوair بنتائج المسح الإحصائي، ويبدو أنه يشدد، على نحو أوسع، على تضمينات فردية كل تأويل. وقد كشفت مشروعاته عن أنه حيثما كان هناك ما يظنه " درجة عالية من الكفاية التأويلية "، فإنها توحد بين عمليتي التقمص والتحليل أكثر مما تفصل بينهما<sup>(١٢)</sup>. وعلى العموم، فإن هذه الملاحظة الأخيرة، في سياق بحث ولسون، شاذة مادامت تعارض تقسيم

(١١) James R. Wilson, *Responses of College Freshmen to Three Novels* (Urbana, Ill.: National Council of Teachers of English, 1966) pp. 39,40.

(١٢) *Ibid.*, p. 38

الاستجابة على فئات، وتؤيد النظر لكل استجابة بوصفها فعلاً ذهنياً موحداً قابلاً للوصف بالنسبة للمستجيب وبالنسبة للاستجابات الأخرى بشكل رئيس وثانوي على التعاقب. ويعى ولسون، أكثر من سكوير، خطر هذا الشذوذ، بيد أن ملاذه الوحيد كان، بسبب الكبح الأبستيمولوجي أيضاً، هو توضيح هذا الشذوذ بوصفه توقعاً هادياً ومفيداً لمعلم الأدب.

يقترح عمل ألان بيورفيه *Alan Purves*، الذي ابتداءً بعد عمل ولسون ببضع سنين ومازال مستمراً، دراسة الاستجابة بوصفها السمة المركزية للبيداغوجيا الأدبية في مناهج المدارس العليا والكليات. وقد حرر سلسلة من المجلدات بعنوان الاستجابة لتكون نصوصاً للمنهج الدراسي المتمركز حول الاستجابة الذي اقترحه من بضع سنين (١٣). والسياق الذي تجرى فيه اقتراحات بيورفيه هو نفس سياق سكوير ولسون، وأعنى بذلك: الحدس بأهمية استجابة أي قارئ للأدب، وتكوين الخطط التداولية لاستخراج الاستجابة منها ومناقشتها مع القراء الطلاب من المرحلة السابعة في الجامعة. وأبستيمولوجيا بيورفيه شبيهة بأبستيمولوجيا ولسون، إلا أنها أقل تأثراً بتعقد المسألة؛ ولذلك فهي أقل عناية بالتجربة الذاتية للقراءة.

إن الأساس المفهومي لعمل بيورفيه هو نظام محكم التصنيف مصمم أصلاً لتعيين أي عنصر في جميع البيانات المحتملة المكتوبة عن الاستجابة للأدب<sup>(١٤)</sup>. لقد ابتداءً هذا النظام كتحسين للنظامين اللذين استخدمهما سكوير ولسون، إلا أنه أصبح تعريفاً مقولياً لإمكانات الاستجابة. والمقولات هي الإاشغال (أو الإستغراق) والإدراك الحسي والتأويل والتقييم. وتصبح هذه المقولات، في الصف الدراسي، مجالات يلتبس فيها المعلم، بصورة واعية، تحسين أداء الطالب. ويتصور بيورفيه أن القارئ وجماعيته ينظمان

(١٣) *Alan C. Purves, ed. How Porcupines Make Love: Notes on a Response-Centered Curriculum (Lexington, Mass.: Xerox Publishing Co., 1972).*

(١٤) كان أول اقتراح للنظام التصنيفي في كتاب:

*Alan C. Purves and Victoria Rippère, Elements of Writing About a Literary Work: A Study of Responses to Literature (Urbana, Ill.: National Council of Teachers of English, 1968).*

الانشغال والتقييم، بينما ينظم النص الإدراك الحسي والتأويل: "إن العمل الأدبي والفرد الذي يستجيب له يمكن أن يُستخدما، كما أعتقد، كبؤرتين لأي إفادة يمكن أن يكونها ذلك الفرد عن عمل ما، كما يمكن لهاتين البؤرتين النظريتين أن يقوما بدور بؤرتين تعليميتين بصورة جيدة" (١٥). ويقصد تطوير المعرفة في المستقبل يقترح بيورفيه تقسيم الجهد بشكل مماثل: "وهكذا قد يكون الاتجاه القادم في البحث هو لاستكشاف نظام الإستجابة الأدبية المعقد. وربما يوظف مثل هذا الاستكشاف، بصورة جيدة، تقنية حالة دراسية لاستكشاف جوانب عديدة من استجابات أفراد قلائل. ولا بد من مواشجة هذه التقنية بالتحليل المتعدد الأشكال، والموازنة المتعددة الأبعاد، والتحليل التجزيئي، ومعالجات إحصائية أخرى أكثر تعقداً" (١٦). وفي عمل بيورفيه، كانت العناية بالاستجابة كبيرة للغاية، وبينما لم يشهد تصور المعرفة تغييراً من طرف أولئك العلماء الذين شايعوا نيوتن، لم تكن هناك، في الحقيقة، أبستمولوجيا على الإطلاق، متجلية مثل تجليها في تطبيق تقنيات البحث الموجودة، لكن من دون إدراك كيفية استخدام المعرفة التي تنتجها هذه التقنيات. فعلى سبيل المثال، ومن أجل استخدام أربع مقولات متطورة، لابد من التوفر على توزيع لكل استجابة من استجابات الصف، ومن ثم تصبح كل مقولة من مقولات الإجابة مناسبة لتطوير المعرفة الموضوعية: فعلاً طالباً يرى أنه يشغل نفسه فقط من دون أن يتعلم التأويل، وبذلك يصبح التأويل الموضوع الذي يجب أن "يتعلمه". إن الفعل

(١٥) *ibid.*, p. 64

إن تصور بيورفيه للنص كمييار تنظيمي يمكن أن يلتبس في نظرتة لفعل إدراك عمل أدبي. فهو يقول " عندما يفحص الطالب تعبيره عن إدراكه الحسي فإنه يستعين بالنص فقط... ويستطيع أن يثبت مشروعية تعبيره ذاك بأن يبين أن المعطيات كافية " (p61) وكما ناقشت ببعض التفصيل في كتابي:

*Readings and Feelings: An Introduction to Subjective Criticism* (Urbana, Ill.: National Council of Teachers of English, 1975).

إن إدراك القارئ للنص هو لغاية بيداغوجية يتمتع ببعده خصوصي أكثر مما يطابق النص، تلك المطابقة التي لا يمكن أن تكون دقيقة. وأنا أناقش هذه المسألة، مرة أخرى، في الفصل الخامس من كتابي.

*Subjective Criticism* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978)

(١٦) Alan C. Purves and Richard Beach, *Literature and the Reader: Research in response to Literature, Reading Interests, and the Teaching of Literature* (Urbana, Ill.: National Council of Teachers of English, 1972) p37.

التعليمي في هذا المثال لا يختلف عن الفعل التعليمي المستخدم في حالة كون الطالب بحاجة إلى "تعلم" الأدب. فإذا ما سأل طالب: لماذا يجب عليه الآن تعلم التأويل؟ فالجواب الوحيد الذي يمكن الحصول عليه هو: "إن الدراسات تبين أن الاستجابة سوف تتضمن (أو يجب أن تتضمن) المقولات الأربع بأسرها". وأخيراً، إن أساس تطوير المعرفة إنما هو أساس موضوعي وتراكمي أكثر من كونه ذاتياً أو مولداً ذاتياً. وطبقاً لذلك، يحاول البحث المنظم أن يضم الكثير من مجموعات الاستجابة الدالة إحصائياً ودراستها بتقنيات رياضية أكثر تعقيداً. ومع ذلك، إذا كانت استجابة الفرد غير محكمة بالنتائج الإحصائية، فإن مثل هذه النتائج لن تؤدي إلى هدف معين: فأسئلة القارئ الفريدة لا يمكن أن تحلها معرفة إحصائية.

تكشف اقتراحات بيورفيه الملموسة للوظيفة الدراسية الصفية عن نتائج الافتقار إلى الأبيستمولوجيا. فهو يبين "أن المعلم، في المنهج الدراسي الذي يركز على الاستجابة، يعمل على استخراج أكمل استجابة ممكنة. وعند بعض النقاط يتعين على المعلم أن يكون لحوماً في طرح الأسئلة: (لماذا؟) (وما الذي تعنيه؟). (أطلعنا على المزيد). (أنا لأفهم)"<sup>(١٧)</sup>. وفي حين تكون هذه التساؤلات متساوقة مع العناية بالاستجابة الذاتية، فإن البيداغوجيا تتمثل في صعوبة التعامل مع الإجابات. وما لم يفهم المعلم نوع المعرفة التي تنميها هذه التساؤلات، فلن تعود هناك وسيلة لمواصلة النقاش الذي شرعوا فيه<sup>(١٨)</sup>. إن "تمام" الاستجابة يُحدد موضوعياً من خلال المقولات

(١٧) Purves, *How Porcupines Make Love*, p. 48

(١٨) في المؤتمر الذي انعقد في تشرين الثاني سنة 1976 بالمعهد القومي لعلمي اللغة الإنجليزية بشيكاغو، تحت عنوان "استجابة القراء للأدب" كان البحث الذي قدمه والتر سلاتوف بعنوان "في الاستجابة لاستجابات القراء"، أما البحث الذي قدمه ريتشارد أدلر فكان بعنوان "هم يقرؤون، هم يستجيبون. وماذا بعد ذلك؟". وكما يوحي عنوان سلاتوف، فإن مقتربه مقترب غير رسمي، فهو يشجع الاستجابات، ولكنه يفتقر إلى أية غائية معرفية، ليجد صعوبة في توحيد وتحديد السلطة التي يشعر بها كونه معلماً، وما إن يؤكد هذه السلطة حتى يبدأ كل من تجميع الإجابة ومناقشتها بأن يدعنا إليه تماماً، ويتخذ الصف شكلاً تقليدياً. أما أدلر فقد صور من جانبه كيف أتبع تقنية بيورفيه بشكل عام وحدد بطريقة مماثلة سلطته البيداغوجية بالطريق التقليدية. ومن الجدير بالملاحظة، على نحو خاص، أن الأبيستمولوجيا، في هذين المثالين، تبدو أنها مرتبطة، على نحو وثيق، بالكيفية التي يتصور فيها كل معلم سلطته داخل الصف الدراسي. وتساعدنا أعمال فش وإليوت وجوردان، التي سنتناقشها في المقالة لاحقاً، على إلقاء الضوء على هذه المسألة.

أكثر مما أن يُحدد ذاتياً من خلال التوجّه الشخصى للقارئ عند تلك اللحظة. فمن جهة أخرى، يستخدم القارئ فى جهوده لمعالجة المعرفة الذاتية لغة تحيل على الأساس التحفيزى لتجربة القراءة. ومن دون لغة كهذه، يمكن أن تدرك أجوبة الأسئلة السابقة فقط بوصفها منحة معلوماتية أكثر من كونها أفعالاً يحققها القارئ فى أثناء عملية التركيب. وبرنامج بيورفيه يمثل الحدّ الذى يمكن أن تنجز فيه دراسة الاستجابة من دون تغيير فى موقف الحس المشترك الذى يتصور كلاً من الذات المستجيبة والموضوع الجمالى كموضوعين حقيقيين.

خضعت هذه الافتراضات، فى الجهود المكرّسة لدراسة الاستجابة، إلى تغييرات مهمة، رغم أنها لا تتضمن تحولاً صوب نموذج جديد. فهناك عناصر يمكن نسبتها إلى أى نموذج قائم فى الدراسات، ولكنها تميّز بأنها عناصر لانموذجية؛ لأن انتباهها ينصبُّ على تجربة استجابة شاذة قصد اكتشاف ما سوف تضطلع هذه التجربة بفهمه. وتقرّ هذه المجموعة من الدراسات بالدور الفعال للقارئ - بوصفه ذاتاً أكثر من كونه موضوعاً - فى تطوير استجابته، وتتصور هذه الاستجابة كمحصلة، أو تعبير عن، علاقة القارئ بالمؤلف أو بالنص أو بكليهما معاً. والنص يُتصور إما بوصفه موضوعاً حقيقياً أو شخصياً ولكن ليس موضوعاً رمزياً. وتمثل هذه الافتراضات تخلياً عن السعى وراء معرفة يمكن صياغتها رياضياً، ولكنها لا تتضمن أبستمولوجيا بديلة.

ومنذ حوالى أربعين سنة تقريباً اقترح دى. دبليو. هاردنغ *D. W. Harding* أن حالة الاستجابة مناظرة لحالة الثرثرة: "فالكاتب المسرحى، والروائى، وكاتب الأغنية، وفريق إنتاج الأشرطة السينمائية، جميعهم يفعلون الشئ نفسه مثل الثرثار .... فكل واحد منهم يغرى متلقّيه بالموافقة على أن التجربة التى يصوّرها هى تجربة ممكنة وممتعة، وأن موقفه من هذه التجربة، الكامن فى تصويره، هو موقف ملائم". وعلى الرغم من أن "دورى المضيف والمتلقى متبادلان فى الثرثرة من أحدهما للآخر"، فإن الشرط الأساسى للمشاهد يحدد المستمع فى الثرثرة والمتلقى فى الفن<sup>(١٩)</sup>. وعلى هذا

(١٩) *D. W. Harding, "The Role of the Onlooker", Scrutiny 6 (December 1937) : 257.*

النحو يحدد هاردنغ حقيقة حالة الاستجابة بوصفها تجاوزاً لجانب مركزي لحالة المحادثة.

ولمواصلة سير تفكيره، يوضح هاردنغ، بعد خمس وعشرين سنة تقريباً، مقترحه على نحو أكثر دقة. فهو يعيد تحديد الفكرة الأصلية بقوله: "إن طريقة استجابة القارئ لرواية يمكن أن يعدّ امتداداً لطريقة استجابة المشاهد لحوادث فعلية معينة. وضمن هذه الاستجابة (الفن) ثمة عاملان رئيسان وهما: "الاستكناه الخيالي أو الوجداني للأشياء الحية الأخرى، وفي الدرجة الأولى للناس الآخرين" و "تقييم المشاركين وما يفعلونه ويعانونه، تقييماً سوف أوصله، في تحليل آخر، ببنية اهتمامات القارئ وعواطفه". وهكذا يوصل هاردنغ الإدراك بالتقييم كسمتين تعلّمان الاستجابة، كما ناقشتُ ذلك في بداية هذا الفصل. ومن ثمّ يعتقد هاردنغ بأن التماثل القائم بين التراث والقارئ هو ليس جمعاً لأناس حقيقيين "بل هو فقط الشخصية التي يبدعها المؤلف قصد التواصل"<sup>(٢٠)</sup>. وبذلك، فإنه بدلاً من أن يعرف الاستجابة حسب دور الشخصية الرمزية يعود هاردنغ إلى نموذج التراث الأصلي، ويعرف الاستجابة كجزء من حالة تواصل معين، وتكون هذه المرة مع المؤلف ويوصل هاردنغ، من خلال اهتماماته بالاستجابة، الغاية الفكرية نفسها التي وصل إليها هيرش *Hirsch* من خلال اهتمامه بالتأويل. ولم يأخذ أيُّ منهما الطبيعة الرمزية للعمل الفني بنظر الاعتبار كونها ذلك العامل الذي يحدد الاستجابة أو التأويل. وعلى الرغم من زعم هاردنغ أن المؤلفين يوصلون قناعاتهم الذاتية أكثر مما يوصلون المعنى، فإنه يجادل أخيراً في أن "الفهم لدى القارئ والوضوح لدى المؤلف هما شيئان أساسيان للأدب، ويتضمنان التزامات من كليهما"<sup>(٢١)</sup>.

(٢٠) D. W. Harding, "Psychological Processes in the Reading of Fiction", *British Journal of Aesthetics* 2 (April 1962) 147.

(٢١) D. W. Harding, "Reader and Author", *Experience into Words: Essays on Poetry* (London: Chatto and Windus, 1963) p. 173

في الحقيقة، يجادل هاردنغ في أن إيصال المؤلف لقناعته يعتمد على معناه. وهذه النظرة إلى المعنى هي نفسها نظرة هيرش: عندما "نفرغ تماماً العمل من المعنى الذي يمكن أن يحوزه من مؤلفه،... فإننا نفقد إمكانية مقاسمته قناعته بالعمل الناجز" (ص 168). وعلى أية حال، فإذا لم تماثل قناعة القارئ قناعة المؤلف ومعناه، فإن نطاق التجربة الممكنة الناتجة من القراءة يكون واسعاً جداً وينظم من خلال المسؤولية التي يحملها القارئ اتجاه نفسه وجماعيته.

وعلى غرار نظرة هيرش تقلل هذه النظرة من كل من النطاق النفسى والوظيفة التحديدية للفعل الذاتى فى الاستجابة والتأويل .

لقد حاولت لويزا روزنبلات *Louise Rosenblatt* فى الوقت نفسه تقريباً أن تستشرف، مثل هاردنغ، فهماً جديداً للاستجابة عبر إعادة تصور حالة القراءة بالتشديد الخاص على فعل القارئ ، فهى تقول : " تدلُّ عملية فهم عمل ضمناً على إعادة خلقه أساساً ، وهى محاولة لإدراك الإحساسات والمفاهيم المبنية التى يسعى المؤلف من خلالها إلى نقل طبيعة مفهومه عن الحياة . ولا بد لكل فرد من أن يكون تركيباً جديداً لهذه العناصر على وفق طبيعته الخاصة به ، ولكن الشئ الأساسى هو أن يستحضر مكونات التجربة التى يشير إليها النص فعلياً " (٢٢) . وروزنبلات تحيد عن نظرتى هيرش وهاردنغ عندما توجه انتباهها - بعد أن تقرُّ بإبداع المؤلف الأسمى للنص - لا لإعادة تركيب القارئ لتجربة المؤلف ، وإنما لإعادة تركيبه المعانى التى يوحى بها فى النص . والفكرة التى تستخدمها روزنبلات قصد إضفاء طابع تصوورى على هذه العملية هى فكرة التبادل الأدبى الذى تشرحه كما يأتى : " يستخدم التبادل ... بالطريق التى قد يشير بها المرء إلى العلاقة المتبادلة بين العارف والمعروف " . وهكذا فهى تهتدى إلى التمييز بين " النص ، أى متتالية الرموز المطبوعة أو المنطوقة ، والعمل الأدبى ( القصيدة والرواية الخ ) الذى ينتج عن اقتران قارئ معين بنص " (٢٣) . وهذا التحديد للعمل هو الفكرة الأساسية لاستشرف لويزا روزنبلات الأساسى ، ذلك الاستشرف الذى يتضمن فكرة التواصل بين المؤلف والقارئ ، ولكنها تعدُّ التواصل مجرد وظيفة ثانوية لفعل القارئ الذاتى ، أى تركيب العارف لما يعرفه .

(٢٢) *Louise M. Rosenblatt, Literature as Exploration (1938 revised and rpt., New York: Noble, 1938), p. 113.*

(٢٣) *Ibid., p. 27 n.*

لقد نوقشت هذه النظرات أيضاً فى:

"The Poem as Event", *College English* 26, no. 2 (November 1964) : 123-28



وهي تشير بهذا الصدد إلى أن الكثير من الحقائق - الإجتماعية والسَّيرية والشكلية - قد يدلى بها باعتبارها معرفة تدور حول الأدب، ولكن " جميع هذه الحقائق قابلة للاستهلاك ما لم تقم ، على نحو ثابت ، بتوضيح وإغناء التجارب الفردية للروايات أو القصائد أو المسرحيات المميزة ". وفي غضون ذلك، يحدد القارئ هذه التجربة بأن يجتذب " للعمل السمات الشخصية ، وذكريات الحوادث المنصرمة ، والاحتياجات والمشاكل الراهنة ، وحالة نفسية معينة بدقة بالغة ، وظرفاً واقعياً معيناً . وهذه العناصر وكثير غيرها، في تأليف لا يمكن أن يكون مزدوجاً ، تحدد استجابته لمساهمة النص الخاصة "(٢٤) . وعلى وفق هذه الاعتبارات فإن كل قراءة لنص هي قصيدة مختلفة فعلاً، وتعبير " يجب أن يعين بوضوح استغراق كل من القارئ والنص ". إن تجربة قراءة ما هي تبادل متواشج ، وهذا ما يكون العمل . وعليه ، فإذا سعينا لأن " نعرف " قصيدة ما " فإننا لانستطيع أن نتفحص ببساطة النص فقط ، ونتنبأ " به ، بل بالأحرى " إن قارئاً أو مجموعة قراء يتمتعون بصفات معينة ينبغي أن يفترضوا: على سبيل المثال، فالمؤلف يعدُّ قارئاً عندما يبدع النص ، أو عندما يقرأه عقب سنوات لاحقة ، أو مثلاً شخص معاصر للمؤلف يتمتع بخلفية مشابهة أو مختلفة من حيث التعليم والخبرة ، أو أفراد آخرون يعيشون في أمكنة وأزمنة وبيئات معينة "(٢٥) . إن هذه الصياغات تعادل الزعم بأنه لا يوجد عمل ناجز ما لم يكن هناك شخص يقرأه ، وليس مهماً أن يتصورَ النص ، عندما يُدرَس ، كوظيفة لذهن قارئ ما ، وبالعكس فإنه لا يمكن أن يوصف " من دون الإحالة على القارئ "(٢٦) . ويعدُّ هذا المبدأ، كمبدأ إجرائي، واحداً من أسس النقد الذاتي .

يمثل تفكير روزنبلات ، للوهلة الأولى ، صياغة لموقف فكري يستطيع أن يكيّف الاستجابة ، بأبعادها كافة ، لدراسة منظمة للأدب . فلقد ظهرت اقتراحاتها منذ بضع عقود مضت شأنها شأن اقتراحات ريتشاردز وهاردنغ ، إلا أنها

(٢٤) Rosenblatt, *Literature as Exploration*, pp. 27, 30-31

(٢٥) Rosenblatt, "The Poem as Event", p. 127

(٢٦) Rosenblatt, *Literature as Exploration*, p. 29.

لفتت الانتباه منذ أقل من عقد مضى . وخلال تلك السنوات الفاصلة بين هذين الموقفين ، سادت وجهة نظر مختلفة ، وهي وجهة نظر النقد الجديد المفرط في الموضوعية . ويوثق هذا التاريخ بقوة تطورات نموذج الفكر . فلقد أصبحت أشكال التفكير الذاتية قابلة للتطبيق فقط بعد أن اتخذ النموذج الموضوعي مجراه في الدراسة النقدية والأدبية .

إن عمل روزنبلات على الرغم من تكوّنه من خلال المواقف والاهتمامات الذاتية هو عمل نو طابع إشكالي طاغٍ من جهة عنايته التصورية بالقضايا الأدبية حصراً . ولأن الارتباط الخاص بين قارئ ونص لا يعدُّ مظهراً موضعياً لتغيير نموذجي عام، فإن المبدأ الأساسي لعقنة هذا الارتباط هو، بالنسبة لها ، مبدأ تداولي . والسلطة الرئيسية التي تزعمها هي سلطة أخلاقية ، فمن الخير للطالب أن يبحث في تجربته الأدبية الخاصة . وبينما تكون هذه المجادلة مقبولة ، يمكن رفضها أيضاً ، لأن الكثيرين يعتقدون بالعكس ، بمعنى أنه على أساس تداولي محض ، قد تكون أهمية العناية بالقراءة بنفس أهمية الاستجابة الكاملة . وفي الحقيقة ، تؤمن روزنبلات بالمجادلة الأخيرة هذه مادامت تحذّر ، في جوانب عديدة من مناقشتها ، من أن تتبعثر " التجربة التي يشير إليها النص فعلياً " (٢٧) تبعثراً واسعاً .

وفي دراستها تستلزم فكرة التبادل بين القارئ والنص اهتماماً متساوياً بكليهما .

(٢٧) *Ibid.*, p113.

طوال بحث روزنبلات، ثمة صياغات تدلّ ضمناً على تمييز موضوعي بين تأويل وافٍ وتأويل غير وافٍ: " سوف يتطلّب تحقيق رؤية واضحة للعمل فصل العناصر العرضية وغير المهمة من العناصر الرئيسية والمناسبة في استجابة القارئ للنص. ما الذي كان في ذهنه بحيث أقضى به إلى أن ينظر إلى العمل نظرة محرّفة أو متحيّزة؟ " (ص 79). وحالما يكون هناك معنى " رؤية واضحة " أو إدراك " محرّف " فإن فكرة الصحة الموضوعية تُستحضر ضمناً، وكل طالب على معرفة بهذا . وفيما بعد، تتحدث روزنبلات عن الحاجة إلى تحقيق " رؤية غير محرّفة لعمل الفن " ، وتجادل في أنه " لا بدّ من أن يكتشف القارئ أن بعض التأويلات يمكن الدفاع عنها أكثر من غيرها " (ص 115). وأنا أعتقد بأن الطلاب يعرفون بشكل اعتيادي أنهم يستطيعون الدفاع عن نظرات معينة بصورة أفضل من دفاعهم عن نظرات أخرى، ويعرفون أن مهمتهم تتمثل في الوصول إلى التعبير عن شكّ صغير يصدد أن تأويل المعلم يمكن الدفاع عنه نوعاً ما أكثر من تأويلهم . والحقائق الكلية المتعلقة بما يطرأ على الإدراك من تحريف، وما يتعلق بالتأويل الخاص تأتي عرضاً في مجادلة روزنبلات باعتبارها سمات لأخلاقية أو غير واقية للوظيفة الذهنية، أكثر من كونها سمات محددة تلتمس رعاية واعية في المدرسة . وفكرة " التبادل " هي عقلة للتناقض القائم بين الاعتقاد المؤلف بالتأويل الموضوعي والوعي الناشئ حديثاً بفعالية القارئ الواضحة وسناقش هذه المسألة باستفاضة فيما يتعلق بروزنبلات ونورمان هولاند .

وفى دراستها تستلزم فكرة التبادل بين القارئ والنص اهتماماً متساوياً بكليهما. فهي تجادل فى أن استجابة القارئ تتغير وتتحدد فى أثناء تطورها من طرف النص على نحو متعاقب ، وليس من طرف إدراك جديد لها . والافتراض الكامن خلف هذه المجادلة هو طبيعة النص الفعالة. حقاً ثمة وهم يُشيع ، غالباً ، بأن النص يؤثر على القارئ ، ولكن من النادر أن يعمل النص على هذا النحو فعلاً . والنموذج الذاتى يعتقد ، فى تشديده على التمييز بين الموضوعات الواقعية والموضوعات الرمزية والذوات (أى الناس) ، إن الذوات فقط هم القادرون على إتيان ذلك التأثير ، وإن الشكل الأساسى لذلك التأثير هو تقسيم التجربة تقسيماً تحفيزياً على هذه الأصناف الثلاثة. التمييز الذى تشعر به ذات ما بينها وبين الرموز التى تستخدمها هو أساس العملية العقلية الواعية . فالرموز هى المعادلات الذاتية للتجربة بالضبط كما أن الاسم ( ذاتى *my-self*) هو رمز الشعور والوعى بهذه الذات . ولكون القارئ يتعامل فعلياً مع ترميزه للنص، فإن معرفة تجربة القراءة يجب أن تبدأ مع جدل الذات ذاك . وكل ما بمقدور قارئ أن يفعله مع الموضوع الحقيقى ، أى النص ، هو تفحصه . وسوف يتفق قراء النص نفسه على أن تجربتهم الحسية الحركية للنص هى التجربة نفسها . وربما يتفقون ، أيضاً ، على أن المعنى الاسمى (المتعلق بالأسماء *nominal meaning*) للكلمات هو نفسه عند كل واحد منهم . وفى ما خلا هذه الاتفاقات فإن الإجماع الوحيد حول نص ما يتمثل فى وظيفته كموضوع رمزى ، الأمر الذى يعنى أن مناقشة ضافية لهذا النص تُسند إلى كل ترميز وإعادة ترميز يجريهما القارئ على النص . وهذان الفعلان اللذان يجريهما القارئ يحولان النص إلى عمل أدبى . لذلك، يجب أن تحيل مناقشة العمل على التركيبات الذاتية التى يجترحها القارئ ، وليس على تفاعل القارئ مع النص .

إن المسألة التى نوقشت حديثاً جداً فى عمل نورمان هولاند هى مسألة كيفية تصور فعل القراءة إذا ما عزيت إلى الاستجابة أهمية قصوى. وعلى الرغم من اختلاف وجهة نظره للمشكلة عن وجهة نظر روزنبلات فى بضع جوانب رئيسية ، إلا أن تصوّره الأساسى للقراءة شبيهه بتصوّرها إلى حد بعيد، فهو يقول: " لا يعدُّ النقد الأدبى ...

النص موضوعاً لبحثه ، وإنما التبادل بين النص والقارئ هو ما يبحث فيه ....  
وينبغي أن تكون العلاقة بين الفرد والنص هي البؤرة الحقيقية للنقد<sup>(٢٨)</sup>.  
ويزعم هولاند أن صياغاته تختلف عن صياغات روزنبلات " لأنها استنتجت ببساطة  
أن الدور الفعال للنص في عملية التبادل معادل لدور المدركين ". ولكن، بينما  
لايستخدم هولاند فكرة الفاعلية لكي يشرح دور النص<sup>(٢٩)</sup> ، فإنه يزعم ، مع ذلك ،

(٢٨) Norman N. Holland, *5 Readers Reading* (New Haven: Yale University Press, 1975) p. 248

(٢٩) Norman N. Holland, *The New Paradigm: Subjective or Transactive ? New Literary History* 7

no.2) Winter 1976) : 345 n

لم تناقش روزنبلات فكرة الفاعلية أيضاً، ووصلت إلى النتيجة نفسها التي وصل إليها هولاند، ولكنها سبقته بكثير.  
وروزنبلات لم تتوسل نموذجاً أبستمولوجياً، وكذلك هولاند لم يفعل ذلك قبل أن يدعوه إلى ذلك الأستاذ رالف كوهن  
Ralph Cohen كما هو واضح في مقالة هولاند المذكورة في أعلاه للرد على مقالتي، *The Subjective Paradigm in  
"Science, Psychology, and Criticism"*، التي ظهرت في العدد نفسه من مجلة *New Literary History*. ويدعي  
هولاند أن نموذج هو " إن المرء لا يستطيع الفصل بين المنظورين الذاتي والموضوعي " (ص 339). هذه الحالة لا يمكن أن  
تكون نموذجية؛ لأنها لا تحدد نموذجاً بالنتيجة. وهولاند يضيف إطاراً تصورياً على الحالة اللانموذجية عن طريق الادعاء  
بأن الحياة الذهنية تحدث في " المكان المحتمل "، كما أناقشه في النص. وهذا المكان هو " المكان الانتقالي " نفسه لطفل  
بعمر سنة واحدة، المكان الذي لم يقسمه الطفل بعد على إدراكات موضوعية وذاتية. وفي تطبيق هذه الفكرة على شخص  
بالغ، فإنها ترفض الحقيقة الواضحة والأساسية القائلة بأن المرء يستطيع أن يغير منهجياً منظوره من منظور موضوعي  
إلى منظور ذاتي، وإن المرء ينجز هذا كسلوك يومي. ومن وجهة نظر النموذج الذاتي، فإن أي منظور، وكذلك إمكانات  
المنظورات الجديدة، تحددها القابليات الذاتية على الإدراك والمعرفة. وإن المطالبة بالمنظورات غير القابلة للانفصال يعادل  
في فحواه التصريح بالطبيعة اللامتعينة للعقل الإنساني، ومطلبنا أبستمولوجياً هو التمييز بين المنظورات على نحو  
محسوس بدلاً من إنكار المشكلة بالقول بأن ليس ثمة تمييز ممكن.

لهنريش هينل Heinrich Henel في مقالته (94-293) : *PMLA 91, no. 2 (Mardh 1976)* نظرة مشابهة لصياغات

هولاند. فهو يلاحظ بدءاً أن مقالة هولاند:

*Unity Identity textselb PMLA 90, no 5 (October 1975) : 813-22)*

" غاصة بالمعوقات والمراوغات والتناقضات بحيث يصعب مجادلة المسألة معه ". ويعد تفصيل هذه الصعوبات، يستنتج  
هنريش هينل " أن ما حدث فعلاً هو أن معيار هولاند الموضوعي، الذي ذكره فقط ليتجاهله، يكون ناجحاً في هذه المرحلة  
على الأقل ". وعلى الرغم من أن وجهة نظري ككل مختلفة عن وجهة نظر هينل، إلا أنني أتفق مع فهمه لعمل هولاند. فأننا  
أعتقد بأن هناك الكثير من المعوقات والكثير من البيئات على " المعيار الموضوعي "؛ لأن هناك إنكاراً قاطعاً للسؤال  
الأبستمولوجي بأسره: " المرء لا يستطيع فصل " المنظورين. وتظهر المعوقات عندما يناقض هولاند تصريحه، ويعد ذلك  
يفصل، اعتبارياً ويصمت، منظوره ويستبقي الشرعية لادعائه لنفسه بمنظور موضوعي مطلق.

أن موضوعية هذه الفكرة موضوعية مهمة : " إن كل قارئ يتوفر ... على الكلمات القائمة على الصفحة ، أي الملقن ( مستودع اللغة مَبْنِيَّة ) ... التي ... تتضمن تقييدات على طريقة وضع المرء محتوياتها معاً " (٢٠). وما يكمن خلف النموذج الذاتي هو أن الدور الأبستمولوجي لهذه التقييدات إنما هو دور تافه، فهذه التقييدات تعمل كما يعمل أي موضوع حقيقي مادام يمكنها أن تتغير من طرف التأثير الذاتي . وبالنسبة لهولاند ، فإنها ليست تافهة ، وهذا واضح من طريقة استنتاجه لفكرة التبادل . يقول هولاند إن العمل الأدبي " كالموضوع الانتقالي *transitional object* " بالشكل الذي حدده أولاً دي . دبليو . فينيكوت *D. W. Winnicott* والقراءة هي معالجة موضوع كهذا : " فالقراءة تزودنا بفضاء احتمالي يصبح فيه التمييز بين الداخل والخارج غير واضح عندما تتمثل العالم الخارجي في عملياتنا النفسية المتنامية . فعالم الأشياء والناس يقدم نفسه لنا كعالم موضوعات انتقالية تؤسس

(٢٠) *Holland, 5 Readers Reading, p. 286*

بين هولاند مبكراً ما يأتي: " ومع ذلك، لا يمكن أن تكون الكلمات أي شيء على وجه الضبط. فالأنسة إميلي [في قصة وردة إلى إميلي] كما لاحظنا لا يمكن أن تكون من الإسكيمو من دون تحريف النص على الأقل. إن الكاتب يتيح فرصة الإسقاط، ولكنه يضع أيضاً كوابح على ما يستطيع القارئ، أو ما لا يستطيع، إسقاطه على الكلمات القائمة على الصفحة، وعلى كيفية استطاعته أو عدم استطاعته جمعها معاً. والقارئ يستطيع، بالطبع، انتهاك هذه الصدمات، ولكنه ما إن يفعل ذلك حتى يفقد إمكانية المشاركة مع الآخرين، والفوز بدعمهم لبنائه الوحيد والخاص " (ص 20-219). تطابق هذه المجادلة فكرة هيرش بخصوص معنى المؤلف المحدد. فمسألة كون إميلي من الإسكيمو أم بائعة في متجر هي مسألة ليست موضع جدل أو تأويل. ولكن، إذا قال شخص ما إن إميلي من الإسكيمو، فإن قوله هذا هو فعل تأويلي يمكن أن يحوز، بسهولة، معنى بالنسبة لشخص من الإسكيمو. وهولاند يفترض أن إميلي هي بهذا الشكل أو ذلك، فهناك تأويلات لهاملت تقول إن هاملت امرأة، وكل شخص يمكن أن يفهم مثل هذه التأويلات المقدمة فضلاً عن تسمية هاملت المشهورة كونه رجلاً مادام لا يشك أي شخص في ما يشير إليه هذا الاسم. ومن وجهة نظر ذاتية، ثمة قيمة صدق في أية قراءة مقدّمة بجديّة كهذه، أما بالنسبة للانتهاكات الأخلاقية للنص، فهناك فقط محاولة للقول إن موضوعيات المرء الخاصة أكثر مشروعية من موضوعيات شخص آخر. وفي الوقت نفسه، فإن النص لا يمكن أن يفهم، بناء على ذلك، بوصفه كاجاً إلا بمعنى مبتذل. إن الاتفاق القبلي من طرف جماعية من القراء لقبول هذا النص ينقل الفعل الكابح بأسره إلى الجماعية وحوافزها في معالجة لغتها.

واقِعاً وتخلق رمزاً" (٣١). إن الموضوع الانتقالي هو الإطار التصوري الذي أضفاه فينيكوت على أشياء من قبيل الدثار والدمية وأشياء أخرى يصبح الطفل ملازماً لها عندما ينتقل من التفكير الحسي الحركي *sensorimotor* إلى التفكير التمثيلي-*repre-sentational*. وأحياناً يمثل هذا الموضوع بوضوح ذاتية الطفل، وفي أحيان أخرى يمثل " صديقاً " أو شيئاً " موضوعياً ". وتكون هذه الموضوعات، على الدوام، مهمة جداً للطفل من الناحية العاطفية، وهي في العادة لا يمكن أن تعالج بالطريقة التي تعالج بها لُعبُ الدمى الأخرى. ومهما تكن " ماهية " هذه الموضوعات، فإنها تلعب دوراً مهماً في تطوير قابلية الطفل على تكوين الرمز، ولعل هذا هو الدور الذي لعبته مربيّتا هيلين كير في اكتسابها اللغة. ويقال إن الموضوعات موجودة في " الفضاء الاحتمالي "؛ لأنه من غير الممكن عادة إدراك ما تعنيه بالضبط بالنسبة للطفل في أية لحظة معينة. وطبقاً لإدراكنا يمكن للموضوع أن يكون، بالنسبة للطفل، ذاتياً أو موضوعياً أو كلاهما، ولكن الحقيقة الرئيسية تفيد أن هناك ملاحظاً لا يستطيع أن يكتشف ذلك. وبذلك يصبح المصطلح العام الفضاء الاحتمالي مفيداً فقط ليدلّ على ظاهرة الخطاب.

وعلى أية حال، فإن المفهوم، بصدد القراءة، يعقد تفكيرنا ضرورةً. فالقارئ يحوّل، في أثناء القراءة، إدراكه الحسي للكلمات إلى سياق أو نظام تخيلى يكون ضمن نطاق ذاتيته الخاصة. وبخلاف الطفل ذي الطبيعة الانتقالية، يمتلك القارئ إدراكاً راسخاً بالموضوعات الواقعية والرمزية إلى حد بعيد. فالكلمات واقعية، ولكن الأفكار التي في ذهنه، التي تحملها تلك الكلمات، هي رموز أو تصورات. فلا يمكن لقارئ ولا لشخص يلاحظ قارئاً أن يخلط تصور القارئ لهذه التجربة بأي موضوع واقعي. ليس ثمة حاجة، إذن، لتحديد فضاء خاص تتموضع فيه " وحدة القارئ والنص " (٣٢). إن ترميز النص وإعادة الترميز التأويلية تتموضعان، إن كانتا موجودتين أصلاً، في ذهن القارئ.

(٣١) *Ibid.*, pp. 287- 88

لقد اجترحت فكرة الموضوع الانتقالي بغية إقامة تمييز بين التجربة الذهنية للطفل والتجربة الذهنية للبالغ. وأن نقول، مع هولاند، إن التجريب يحدث، بشكل عام، بهذه الطريقة، فهذا يعني إلغاء الفهم الذي أورده فينيكوت في الأصل.

(٣٢) *Ibid.*, p. 290

إن الطفل بعمر سنتين يعرف الفرق بين الواقع و " الظاهر " . أى أنه يعرف كيف يغير منظوره من الموضوعى إلى الذاتى . ومن ذلك العمر فصاعداً ، لا توجد سوى أمثلة نادرة جداً على عدم تمكّن شخص ما من أن يغير موضوعه بهذا الشكل ، وذلك يمكن أن يحدث خلال السكر والهذيان والذهان . ولكن باستثناء هذه الحالات ، تكون حالة الوعى متطابقة مع القدرة على تغيير المنظورات . أما تحديد الاختلاف بين الوعى اللسانى لشخص ما والوعى الذى يسبق اللغة لدى الطفل هو إنه لا يوجد فى الحالة الأولى إطلاقاً خلط بين الموضوعات الواقعية والموضوعات الرمزية ، أو بين أى من هذين من جهة ، والناس (النوات) من جهة أخرى . فليس هناك شخص واعٍ وعاقِل لا يقيم تمييزاً قاطعاً بين " الأشياء والناس " أو بين ما فى مخيلته ، وما ليس كذلك . وعندما يكون هناك شك ، كما فى حالة سماع ضوضاء غير محددة المصدر ، فإن انتباهاً خاصاً يعطى مباشرة لإزالة حالة اللايقين تلك . وأخيراً ، فى أية لحظة من مشاهدة شريط سينمائى أو قراءة كتاب ، يكون بمستطاعتنا تحويل منظورنا بترؤ من " أنا أشاهد دونالد دوك " إلى " أنا أشاهد صورة دونالد دوك " . ولأن التمييز بين " الداخل " و«الخارج " واضح عندى دائماً ، فإننى أعرف أن " نص " دونالد دوك لم يبعث فى المسرّة ، وإنما طريقة إدراكى وفهمى له هى التى سرّتنى .

ومن اللافت للنظر أن طريقة هولاند فى تصوّر القراءة وخبرات الاستجابة ، شأنها شأن طريقة وايتهد ، ترمى - إلى حد أبعد من طريقة روزنبلات - إلى " المكافحة ضد العودة إلى موقف موضوعى من نوع معين " . ولهذا السبب يلاحظ هولاند أن " وايتهد فهم بدقة " دعائم المبدأ القائل " إن المرء لا يستطيع الفصل بين المنظورات الذاتية والموضوعية " (٣٢) . وكما فعل وايتهد تماماً ، يقدم هولاند مفهوم الذاتية كمثال للنزعة الأنانوية ؛ حيث يتم إنكار الوجود المحض للمناضد والكراسى . وإن محسوسية الموضوعات الواقعية العادية هى حجة هولاند الرئيسة فى أن الذاتية والموضوعية لا تندمجان فى تجربة القراءة فقط ، بل فى كل تجربة . وهذا يعنى أن هولاند يدرك أن

(٢٢) Holland, "The New Paradigm", pp. 242 - 339

معيار الواقع يكمن في هذه الموضوعات الواقعية. وهكذا فهو يعتقد بأن هذا الواقع «يضاف» إلى التجربة الذاتية، على الرغم من أنه لم يعد يعتقد بأنه يمكن للتجربة الذاتية أن " تطرح " من الواقع الموضوعي<sup>(٣٤)</sup>. إن الفضاء الاحتمالي الكلي الوجود هو ثمرة عملية الجمع هذه، وإن الواقع " الحقيقي " يكون حيث يتلازم المنظوران. وهو يجادل في أن النتيجة التجريبية لهذا الانصهار هي أن المرء لا يُضطر إلى التمييز بين ما نقول عنه أنه موضوعي وما نقول عنه أنه ذاتي مادامت كل تجربة، في الفضاء الاحتمالي، هي تجربة " تبادلية ". وبالنسبة لهولاند، فإن التفكير العقلي المتضمن في طريقة اتصالنا بالأحجار والكتب والناس هو تفكير متماثل: فنحن نتكامل معها. والمعنى اللفظي في نص ما يعترض الاستجابة، في نظر هولاند، بالطريقة نفسها التي يعترض بها الحجر قدم المرء، فموضوعية كل منهما تُفهم على أنها مستقلة و " تُضاف " بعد ذلك على المرء. أما من وجهة نظر الأبيستيمولوجيا الذاتية فثمة نوع مختلف من الحافز الفعال عندما نعالج هذه الأنماط الثلاثة من التجربة، وفي كل واحدة من هذه الأنماط يتموضع الحافز على نحو غير غامض في الذات أو في جماعية الذات\* .

وما ينسجم مع التضائل الوظيفي للعلاقات والحوافز والعاطفة، بوصفها سمات توضح طبيعة الاستجابة في عمل هولاند، هو التصور الدينامي العام الذي ينظر إلى الاستجابة كعملية تكرارية ، و " الفكرة الأساسية " التي تلخص المبادئ الأربعة هي: " الأسلوب ينشد نفسه "<sup>(٣٥)</sup>. إن الحافز الأساسي لأية استجابة هو حاجة الشخص لتكرار أسلوب شخصيته. وكمسألة تتعلق بالمبدأ الأبيستيمولوجي، يزعم هولاند أن «التشبيث، لا التفاوض، هو الأسلوب الإنساني، ولأننا نستخدم الأفكار فإننا نؤمن

(٣٤) إن مصطلحات من قبيل يضيف و يطرح، فضلاً عن الاستعارات الرياضية للدالة التي يستخدمها في المقالة المشار إليها في أعلاه، توجي بالتوجه الموضوعي لتفكير هولاند.

\* هنا تحذف محررة الكتاب جين توميكنز بضع سطور يواصل فيها كاتب المقالة بليتش النقد المطول والتفصيلي لمنهجية هولاند التجريبية في كتابه خمسة قراء يقرأون ، وهي منهجية توسع، كما يرى بليتش، الأبيستيمولوجيا الموضوعية التي تحكم تصور هولاند للنص. المترجمان

(٣٥) Holland, 5 Readers Reading, p. 113



بتجديد هوياتنا ذاتها<sup>(٣٦)</sup>. وهذا الموقف كأي موقف محافظ آخر يمكن الدفاع عنه: فثمة معنى فى الكشف عن الطبيعة الجامدة لمجموعة خصائص الشخصية، وثمة معنى فى فهم سلوكيات معينة كسمات لهذه الشخصية. ولكن فى أى سياق يكون هذا النوع من الفهم دقيقاً؟ يحدد هولاند، فى تصريحه " بأن الأسلوب ينشد نفسه"، سياق تطبيق هذا المبدأ كسياق أى مبدأ آخر يُظهر أن الأسلوب لا ينشد نفسه. وهكذا، فعندما يدرك شخص ما تجربة معينة بوصفها انحرافاً، بطريقة معينة مهمة، عن مجرى التجربة العادى فسوف يفهم التجربة الجديدة، إذا قبل بهذا المبدأ، كتكرار لتجارب سابقة: إن فعل إعادة الترميز سوف يُوجه بوعى نحو إنكار جدّة التجربة. فتفقد فكرة الجدّة معناها تماماً.

بيد أن هناك نتيجة أكثر جدية من فقدان الجدّة. فإذا كان فعل تنوير الذات هو فقط فعل تكرار الذات، فينبغى نبذ الفكرة القائلة إن الوعى هو أداة لتعزيز الذات. إن الخاصية المميزة للوعى هى قدرته على اتخاذ مبادرات متروية لتحسين قدر الفرد. وهذا يتضمن سلسلة متصلة من التغيرات المعقدة فى الصورة الذاتية للمرء، وفى السعى الواعى وراء التجربة التى سوف تيسر تكيفاً نفسياً واجتماعياً واسعين. فإن قرر شخص ما، مثلاً، بأنه سوف يبدأ نظاماً فى رياضة الركض فهذا لا يمثل تفسيراً لهذا الفعل، بحيث نقول إنه يكرر هويته. ولكنه تفسير لتقديم حافز لمحاولته تغيير صورته الذاتية السابقة أو تغيير أسلوب حياته. وبالطريقة نفسها، فإنه بالكاد يمثل تفسيراً لتجربة قراءة جديدة فى نقل تشكيل جديد من الإدراكات والمشاعر والتأويلات إلى موضوع الهوية القائمة أبداً. إن البحث عن تفسير ما هو، بدءاً، فعل تحفزه الرغبة فى إغناء، وتعزيز، شعور الذات فى ذلك الوقت، وإن فعل إعادة ذلك الشعور كما كان عليه من قبل لا يحفز من طرف الرغبة؛ وفى الحقيقة أن عملية النمو المتواصلة تحدد أى فعل فكرى جديد بوصفه مساهمة فى تلك العملية. ويظهر حافز إدراك تعزيز الذات عند

(٣٦) Holland, "The New Paradigm", p. 342

يتسم هذا الزعم بطابع الاستنتاج المنطقي بالضبط كما تتسم به المزايم الدينية الشائعة القائلة إن الإنسان خير بطبعه (أو شرير أو مذنب أو آثم) لتستنتج من هذا الزعم أوامر أخلاقية.

القيام بسلوك معين في العلاج النفسى فقط، حيث تكون تجربة التنافرات الماضية قد أحدثت حالة مؤلمة بحاجة إلى تسكين. ولكن المشاركة العادية للذات في تجارب جديدة ليس له مثل هذا الحافز العلاجى؛ فهو ينتقل من الدافع الطبيعى إلى الإفصاح عن معنى جديد للذات أكثر تناسباً مع ظروف الحياة المعاصرة. إن مبدأ الأسلوب ينشد نفسه، شأنه شأن موضوع الهوية، لا يمكن أن يكون المبدأ الذى يفسر الاستجابة.

لقد زعمتُ، فى مطلع هذه المقالة أن دراسة الاستجابة والتأويل وتجربتيهما هي أجزاء من الفعالية نفسها. وتتبنى مناقشتى للمشكلات الأستيمولوجية المثارة فى المقتربات المتنوعة لدراسة الاستجابة هذا الزعم كمعيار تقييمى ضمنى ينطلق من المبدأ الذاتى القائل إن الملاحظ هو جزء من موضوع الملاحظة، بينما يحدد موضوع الملاحظة من طرف الملاحظ. ولقد انتهى ستانلى فش، فى مقالة حديثة، إلى المعيار نفسه من خلال مواصلة الافتراضات النقدية والبيداغوجية الراسخة ليوصلها إلى نتائجها المنطقية بالضبط تماماً كما انتهى برىدمان *Bridgman* إلى وجهة نظر ذاتية عن طريق نزعة إجرائية موسعة منطقياً.

شرع فش بمعالجة المسألة المألوفة حول كيفية فهم الأسلوب الأدبى وتعليمه. فكانت عاداته المألوفة فى الدراسة هي التعلم على يد النقاد الجدد، أى قراءة الأدب بدقة بالغة وتمحيص. وكانت الحقيقة المهمة الأولى التى توصل إليها هي أنه فى كل مرة يقرأ كلمة أخرى من قصيدة ما، أو مجموعة من الكلمات، يتغير إدراكه الكلى للقصيدة. وعلى الرغم من الإغراء الذى ينطوى عليه القول إن هذا التغيير يجب أن يفهم على أنه من فعل النص، إلا أنه يدرك حالاً مصدر هذا الفعل على أنه تجربته اللسانية والأدبية الخاصة به. وهكذا فقد لاحظ فش:

إن موضوعية النص وهم، بل أكثر من ذلك وهم خطير؛ لأن موضوعية النص مقنعة على المستوى المادى. وهذا الوهم هو أحد أوامم اكتفاء الذات وأوامم التكامل. إذ إن خطأ مطبوعاً أو صفحة أو كتاباً إنما هي موجودة هناك بشكل بالغ الوضوح - بحيث يمكن

الإمساك بها، وتصويرها، أو طرحها جانباً - لتبدو كأنها المستودع  
الوحيد لأيما قيمة ومعنى نرفقهما بها *it*. (أمل أن يكون بالإمكان  
تجنّب الضمير *it* ولكن بشكل يوضّح قصدي). وهذا بطبيعة الحال  
هو الافتراض غير المقول والقابع خلف كلمة "مضمون". فالخط أو  
الصفحة أو الكتاب يتضمّن كل شيء<sup>(٢٧)</sup>.

ونتيجة لوعيه باللغة الخاصة ويلغة النقد المقبولة كذلك ("المضمون")، يبيّن فش  
أننا عندما نرمز موضوعاً رمزياً كموضوع واقعي، فإن النتيجة المتمخضة هي الوهم.  
وتدل هذه الفقرة ضمناً على ما أودّ أن أصرّح به علناً: إن الحافز لتأكيد هذا الوهم هو  
تدعيم محسوسية الموضوع التي هي من حيث وظائفها المحددة خيالية. ويقترح فش  
معتزلاً بما يأتي: "لعل الأدب هو الذي يشوّه إحساسنا بالكفاية الذاتية وبما هو  
شخصي ولساني". ويؤدى به اقتناعه بمشروعية هذا الموقف إلى تغيير حاسم:  
«أفضل ذاتية مقبولة ومضبوطة بدلاً من موضوعية هي في النهاية مجرد وهم»<sup>(٢٨)</sup>.

لقد كان الافتراض الذاتى لازماً بالضرورة لاعتبارات تتعلق باللغة. وأحد هذه  
الاعتبارات هو التمييز المقبول، على نحو واسع، بين اللغة الأدبية واللغة الاعتيادية.  
فيقرر فش أن اللغة الأدبية، لا اللغة اليومية، تشغل بين النقاد موقعاً خاصاً بوصفها  
اللغة الحقيقية؛ بينما عدت اللغة اليومية، بين اللسانيين، قاسماً مشتركاً بحيث اعتُقد  
بأن تفسير هذه اللغة بموجب قواعد شكلية يكون وصفاً لأي تمظهر للغة. ولكن لكون  
الجوانب الدلالية لنظام أية لغة سواء أكانت لغة أدبية أم اعتيادية هي "قوة تحفيزية في  
ذلك النظام"، فإن "اللغة الوصفية الموضوعية المنفصلة عن الحالات والأغراض التي  
كانت عادة محور الفلسفة اللغوية قد تبيّن أنها لغة خيالية"<sup>(٢٩)</sup>. فاللغة بوصفها ظاهرة

(٢٧) Stanley E. Fish, "Literature in the Reader: Affective Stylistics," *New literary History* 2, no. 1

(Autumn 1970): 140.

(٢٨) *Ibid.*, pp. 147, 146

(٢٩) Stanley E. Fish, "How Ordinary Is Ordinary Language?" *New Literary History* 5, no. 1 (Autumn 1973): 50.

منعزلة لا يمكن أن تُبحث على هذا النحو؛ لأنها تتضمن ضرورة " عالم القيم والمقاصد والأغراض" (٤٠)، ومصادرها تكون دائماً في متناول مستخدمى اللغة:

يبقى الأدب مقولة، ولكنها مقولة مفتوحة، لا تتحدد بالخيال، أو بإهمال قيمة الصدق الافتراضية، أو بهيمنة إحصائية مفترضة سلفاً للمجازات والصور، إنما تتحدد فقط بما نقرر نحن أن نضعه فيها. فالاختلاف لا يكمن فى اللغة، وإنما فى أنفسنا. وهذه النظرة فقط، كما أعتقد، تستطيع أن تكيف وتستميل الحدس اللذين أبقيا لفترة طويلة النظرية اللسانية والنظرية الأدبية منعزلتين، وهذان الحدسان هما: الحدس الأول، إن هناك صنفاً من الأقوال الأدبية، والحدس الثانى، إن أى جزء من اللغة يمكن أن يصبح عضواً فى ذلك الصنف (٤١).

إن انفتاح المقولات اللسانية يضع أحقية تحديدها فى المبادرة الذاتية. ف فيما يتعلق بالموضوعات الرمزية والحدوس فإنها محددة، وفيها يضيف حدس مشترك الموضوعية على المنزلة الأدبية لهاملت مثلاً، غير أن الافتقار لهذا الحدس المشترك يمنع هذه المنزلة من الكابتن مارفيل: " إن علم الجمال بأسره هو إذن علم جزئى ومتواضع عليه أكثر من كونه علماً كلياً يعكس قراراً جمعياً عما سوف يُعدُّ أدباً، قراراً سوف يكون نافذاً مادامت جماعية من القراء أو المؤمنين (وإنه لفعل إيمان فعلاً) تظل ملتزمة به" (٤٢). إن تأكيد فش للحدس الذى مفاده إن اللغة والأدب يتجذران على نحو مشترك فى الاختيار الذاتى أكثر من تأكيده للحدس الذى يفصل الاثنين بوصفهما موضوعين مختلفين إنما هو تأكيد ينتج عن أزمة فى تطور المعرفة. إن اعتماد المعرفة، فى كل من

(٤٠) *Ibid.*, p. 51.

(٤١) *Ibid.*, p. 52.

وأود أن أعبر عن المجادلة بالشكل الآتى: بما أن اللغة والأدب رمزيان، عندما يكونان موضوعي الدراسة، فإن منزلتهما تعتمد على الدلالات والقيم والمقاصد والأغراض، ولذلك فإن مبدأى الذاتية والتحفيز هما اللذان يُستخدمان وليس مبادئ التفسير الموضوعي.

(٤٢) *Ibid.*

إذا فهمنا علم الجمال على أنه " معرفة اللغة والأدب " فإن هذا القول يصف التفاوض القائم بين الذات الذى يطور معرفة كهذه.

النقد واللسانيات، على الدرجات المتنوعة للإيمان المشترك قد انخفضت قيمته تحت تأثير الوضعية. ويجعل الافتراض الذاتى مجالى المعرفة كليهما أحدهما مسؤولاً عن الآخر، ويجعلهما مسؤولين إلى حد كبير عن حقيقة أن اللغة تتحكم بجميع أشكال التفكير فى هذين الحقلين المعرفيين.

يصورُ فش أزمة المعرفة التأويلية فى النقد كأزمة ناشئة عن اللاتحدد الموضوعى للمعاني اللفظية للفقرات الرئيسية فى كثير من الأعمال البارزة. فكل كلمة تتجاوزها المعانى المتعددة المتناقضة " تنقل وطأة الحكم إلينا " (٤٣). فالدور الوظيفى لمشكلة تأويلية فى فعل القراءة هو أن تنتج وعياً بتعادل القراءة والتأويل. ورغم أن المناسبات التى تثير وعياً كهذا لاتحدث عند قراءة كل كلمة، فإنها تتضمن مع ذلك عمومية فعل القارئ البناء فى أى شكل من أشكال التأويل:

ما أفترضه هو أن الوحدات الشكلية هى دائماً وظيفة للنموذج التأويلى الذى يستخدمه المرء، فهذه الوحدات ليست موجودة " فى " النص، وأودّ أن أستخدم الحجة نفسها فيما يتعلق بالمقاصد. أى أن القصد ليس متضمناً " فى " النص بدرجة أكبر من الوحدات الشكلية، وفى الواقع، فإن القصد، كما الوحدة الشكلية، يتكوّن عندما تتم المجازفة بغلق الإدراك والتأويل، ويتمّ التحقق منه عبر فعل تأويلى، ولا يتمّ التحقق منه، كما أودّ أن أضيف، بأية طريقة أخرى.... فالقصد يُعرف عندما يدرك، وعندما يدرك فقط، ويدرك حالما تقرر شيئاً ما بشأنه؛ وأنت تقرر شيئاً ما بشأنه حالما تكوّن معنى، وتكوّن معنى... حالما تستطيع (٤٤).

إن أى حكم أدبى، حسب هذه النظرة، ينبغى أن يفهم كجزء من منظور الناقد

(٤٣) Stanley E. Fish, "Interpreting the Variorum," *Critical Inquiry* 2, no. 2 (Spring 1976) : 468

ومضمون هذا النقل هو " إن بنية تجربة القارئ، وليست أية بنية أخرى متيسرة على الصفحة، يجب أن تكون موضوع الوصف " (ص 468). وتغيير الأسبقيات من النص إلى تجربة المرء الخاصة للنص هو نتيجة لتحوّل النموذج الذاتى. وإذا لم يحدث هذا التحوّل، فنحن فى مواقف متناقضة لكل من روزنبلات وهولاند اللذين يؤكدان موضوعية كل من النص وتجربة القارئ، ولتصبح التجربة نصاً آخر تماماً. ولكن إذا كانت الأسبقيات للتجربة تكون المعرفة المتحصلة كما يدعى فش جديدة تماماً.

(٤٤) *Ibid.*, p. 478.

المحدد. وهكذا، فإن قارئين فقط يتفقان على أنه سيكون هناك شيء كهذا بوصفه قصداً للمؤلف قابلاً للاستخلاص سوف يدركان هذا القصد. وتكمن مشروعية مثل هذا الإدراك فقط في تأثير جماعية التأويل تلك التي تدعى ذلك المنظور، الذي هو طريقته المقبولة في جعل ما نقرأه ذا معنى. ولولا اختيار الجماعة لهذا المنظور، فلن تبقى ثمة مشروعية للدعاء بموضوعية قصد المؤلف في النص. فبالنسبة لكل جماعة " ليس الاختيار هو اختيار بين الموضوعية والتأويل، بل اختيار بين التأويل المعترف به بحد ذاته، وتأويل يعنى ذاته على الأقل " (٤٥). وبناء على ذلك، يغير فش معيار التأويل من الموضوعيات الوهمية إلى الوعي المؤكد جماعياً. وهذا يعنى إمكانية تجويز التأويل عبر إعادة ترميز ذاتية، ومفاوضة قائمة بين الذوات وليس عبر أى شيء آخر.

وعلى الرغم من أن فش يعتقد بأن هذه هي النظرة الوحيدة للتأويل التي يمكن أن تتبنى بأمانة تامة - أى من دون أوهام أو دعاوى وهمية أخرى - فإنه يوحى بمشككتين تترتبان على هذه النظرة: الأولى، يبدو أنه ما من سبيل لـ " إثبات " أن فرداً ما هو عضو في جماعة تأويلية معينة، والثانية هي أن المرء لا يستطيع، في النهاية، أن يحدد موضوع التأويل. وعلى أية حال، فإنه ليس ثمة مشكلات من منظور النموذج الذاتى. وبالفعل، فإن فش يحل المشكلة الأولى بنفسه. فهو يقول: " إنك سوف تتفق معى (أى سوف تفهم) فقط إذا ما وافقتنى قبلاً " (٤٦). وهذا هو تعريف الجماعة - أناس يتفق أحدهم مع الآخر قبلاً - وهذه الحقيقة واضحة على نحو مباشر لطرف ثالث، والبرهان لايقحم فى المسألة. فعلى مستوى أقل مباشرة، تتأسس الجماعة على تشابهات فى الاهتمام ، حيث لا يكون الاتفاق ضرورياً دائماً باستثناء الاهتمام المشترك. وإن لم يكن هذا واضحاً، فيكون ثمة تفاوض إلى أن يتم هذا الوضوح، أما إذا لم يثمر التفاوض شيئاً، فإن الجماعة تُحل. وعلى العكس من ذلك، فإن الاستمرارية التامة للجماعية تعنى أن المفاوضات كانت ناجحة حتى هذه النقطة. وعلى أية حال، فإن " المعرفة " البسيطة بأن شخصاً ما هو فى جماعة من قبل شخصين أو أكثر يحدد تلك الجماعة.

(٤٥) Ibid., p. 480.

(٤٦) Ibid., p.485 .

وتُحلُّ المشكلة الثانية عبر تصوّر التّأويل إعادة ترميز لاستجابة المؤلِّ. وعلى الرغم من أن واقعة الاستجابة متضمّنة في فهم فش اللغة، فإنها لم تلج في تصوّره للتأويل. فإذا ما فكّر في موضوع التّأويل على أنه إما أن يكون نصاً أو لا يكون شيئاً، فإنه ليس من الممكن، إذن، تسمية الموضوع. بيد أن الاستجابة، كما النص، هي موضوع رمزي، وربما تُفهم على أنها النص عندما يدرك مباشرة وعلى نحو تقييمي. ويظهر فش رغبته الخاصة في توجيه عناية مميزة بنهايات الأبيات، واستنتاجاته اللاحقة تنشأ عن هذه العادة الإدراكية<sup>(٤٧)</sup>. وعليه، فإنه ما من تناقض يطول مجادلة فش حينما نقول إنه يرغب في تأويل إدراكاته الحسية لنهايات الأبيات في شعر القرن السابع عشر. وأنا أحدّد ترميز فش لنصوصه - أي تشديده الإدراكية على نهايات - بمثابة استجابته، وأحدد إعادة ترميزه لاستجابته - أي الحكم الذي مؤداه أن نهايات الأبيات الغامضة تستدعي منه القارئ بشكل خاص - بمثابة تأويله. فهو إذن يؤوّل تأويله حسب الطرائق التي ناقشتها. والحافز المباشر للتأويل هو الاستجابة، ومع ذلك، يقتضى افتراض حافز للاستجابة تفاعلاً شخصياً واسعاً مع فش. وفي السياق الحالي، فإن هذا الحافز الأخير ليس من صلب موضوعنا. ومنطق فش في التّأويل ينسجم مع المنطق الذي رسمتُ خطوطه الرئيسية في الفصل السابق\*. ينسجم تصوّر فش للتأويل مع الفهم الحالي لكل من الاستجابة والتأويل كمثالين على التشكيل الرمزي للذات. ولحشر الاستجابة في مفهوم عام عن التّأويل يقتضى ذلك تأسيس وسائل للإقرار والتحكّم بالمنظور الذاتي الذي هو موضع حاجة الآن لتفكير ضافٍ.

إن نتائج هذه التوجّه من التفكير، الذي سيطر على جهودى الخاصة خلال العقد الماضى (وكذلك سيطر إلى حد ما على عمل فش الحالي، وعمل كينتغن، وعمل نلسون) تقترحها دراسات سوزان إليوت *Susan Eliot*، وثورنتن جوردان *Thornton Jordan* لاستجاباتهما الخاصة. لم يرم هذان الباحثان إلى تقديم "استكناه" بالمعنى النقدي التقليدي، بل رميا إلى اقتراح معرفة باللغة والأدب يمكن أن تجاز منهجياً من خلال

(٤٧) *Ibid.*, p. 479.

\* يقصد بليتش الفصل الذي يسبق هذه المقالة من كتابه "النقد الذاتي". المترجمان

عناية متأنية بالاستجابة. وكما هو الحال مع أعمال سكووير وولسون وبيورفيه وروزنبالات، نشأ عمل سوزان إليوت وجوردان من الإحساس بالصعوبة المتنامية في تطبيق استكناه النقد الجديد على عمل جماعات التعليم. والنتيجة العامة المتمخضة عن الموقف الذاتى تجعل المعرفة تبدو أكثر موثوقية؛ لأنه لا يتم تصوُّرها كموضوع، أو " كشيء حقيقى "؛ ولأنها تتيح لكل جماعة إجازة معرفتها الخاصة بتجاربها الخاصة.

إن دراسة سوزان إليوت " *Fantasy behind Play* " (1973)<sup>(٤٨)</sup> هي اختبار لردُّ الفعل النقدي، وللاستجاباتها الخاصة، لأعمال هارولد بنتر *Harold Pinter*: حفلة عيد الميلاد *The Birthday Party*، الحارس *The Caretaker*، العودة إلى الوطن *The Homecoming*. تتحرى تعليقات المراجعين والباحثين على هذه المسرحيات، وتلاحظ بشكل خاص تدمراتهم التى تتمثل فى أن الإدراك الأدبى التقليدى تبطله، فى العادة، دراسة المسرحيات. تبرز إليوت وتناقش - جاعلة من نفسها واحدة من أولئك القراء الذين شعروا بالتدمر نفسه - بيانات استجابتها التى تتداعى بحرية كيما تحدد بنفسها الطبيعة الانفعالية لموقفها العام تجاه المسرحيات وأسباب موقفها. فتحليلاتها التفصيلية لكل من النقد واستجاباتها تتمخض عنها نتيجة مؤداها أن استغراقها فى كل مسرحية يولد فيها شعوراً مشابهاً - أى الشعور " بإخراج الرجل الشاذ "، وهو عرض نفسى تشعر فيه بالنبذ الاجتماعى والعجز الجنسى. وفى الحقيقة، فإن هذه المشاعر تفسر إحساسها بالإحباط الفكرى. فهى لكونها ترى، على نحو قاطع، المسرحيات مناسبة تشعر فيها بأنها منبوذة وعاجزة، فهى تضيف الموضوعية على هذه المشاعر بالقول إن المسرحيات لامعقولة وغير قابلة للفهم وعبثية. ويقدر ما يصدر قراء آخرون أحكاماً مشابهاً، وأحياناً تسويغات شخصية مشابهاً، فإن سوزان إليوت تقترح معرفة تدور حول جماعية قراء بنتر بحيث تضاف هذه المعرفة لهذه الجماعية، وهى تسوِّغ مقترحاتها بعرض استجابتها على نحو مفصل وبأشكال منظّمة.

وفى خاتمة دراستها، تقدّم إليوت الملاحظة الآتية، وهى ملاحظة تدعوها " تجربة مدهشة جداً ":

(٤٨) Ph. D. diss., Indiana University, 1973



في أثناء مشاهدة مسرحية بنتر الحديثة جداً العصور الغابرة  
Old Times للمرة الأولى ... سنة 1971 ، شعرتُ بنفسي ترفضها  
بقوة، وتقول بخيبة أمل عظيمة " إن بنتر لم يفلح هذه المرة. فيا  
لشناعة هذا ! ". وقد شعرتُ بعد مشاهدة العمل بالكآبة الفظيعة،  
ويعد مناقشة طويلة مع زوجي عما كانت تدور حوله المسرحية،  
أدركتُ المشكلة فجأة. فمن حيث الشكل الخارجي، جعلتني  
المسرحية محرجة، فكنتُ متحيرة. إذ لم يحدث لي هذا من قبل  
مطلقاً بعد تجربة طويلة في قراءة بنتر. فأنا عادة أفهمها " بكل ما  
لهذه الكلمة من معنى ". وأنا أقول كنتُ متحيرة " من حيث الشكل  
الخارجي " لأنني بعد أن نوتتُ بعض الأفكار التي وردت على ذهني  
بصدد المسرحية، وبعد قراءتها عندما نُشرت، فهمتُ تماهياتي  
الجوهرية بالشخصيات، واستفراقي العاطفي في حالاتهم.  
وياختصار، فإنهم ذكروني ببعض تداعيات المراهقة، تلك التداعيات  
المؤلمة والمزعجة نوعاً ما، وبينوا لي بوضوح موضوعاً متكرراً في  
استجابتي للمسرحيات المدروسة هنا، وهي موضوعاً أزمة " إخراج  
الرجل الشاذ، في حياتي النفسية ". ومدتُ معرفتي على علاقتي الذاتية  
بالمسرحية، أعدتُ قراءتها مرات عدة، ودرستها لثلاث مراحل في  
الدراسات الجامعية الأولية، وطالعتها في أكثر من نشرتين،  
واستمعتُ بمعظم تلك التجارب استمتاعاً كبيراً<sup>(٤٩)</sup>.

إن الشيء اللافت للنظر في هذا الوصف هو أن تجربة سوزان إليوت للمسرحية  
الجديدة بدت لها للوهلة الأولى غير متأثرة باستفراقها السابق الطويل للمسرحيات  
الأخرى وينقد بنتر بشكل عام. فمعرفة بنماذج استجابتها للمسرحيات السابقة لم  
تستطع التنبؤ بالاستجابة لعمل جديد. فمن جهة أولى، كان " من الممكن التنبؤ " بأن

(٤٩) Ibid., p. 542

سوزان إليوت ستكون فى حيرة بإزاء المسرحية الجديدة كما مع المسرحيات الأخرى، ومن جهة أخرى، كان " من الممكن التنبؤ " أيضاً بأنها لن تكون فى حيرة طبقاً لوعيتها بكيفية استجابتها فى الماضى. وملاحظتها " أن بنتر لم يفلح هذه المرة " توحى بأنها كانت تعى بصورة مهمة تجاربها السابقة لبنتر فى أثناء مشاهدتها هذه المسرحية. وهذه الحقيقة تدل بقوة على التأثير المحدد لذهن المستجيب فى اللحظة الراهنة. ويبدأ تقييم هذه الحالة مع تسجيل الاستجابة - " تدوين الأفكار التى ترد على ذهن بصدد المسرحية " - ومن ثمّ دراستها بالنظر إلى أحداث الماضى التى تضمنت فى هذه الحالة قراءة المسرحية وتمحيصها كذلك. إن الحكم المترتب على هذا والقائل إنها أدركت المسرحية بموجب عرض نفسى معروف سلفاً - أى " عرض إخراج الرجل الشاذ " - هو ليس كشافاً يدور حول حتمية استجابة معينة تبديها إليوت بإزاء بنتر، وإنما صياغة لطريقة فهمها لاهتمامها الحالى بعمل هذا المؤلف. إن كلاً من طبيعة الاستجابة واستيعاب إليوت اللاحق لهذه الاستجابة هما أمران خاصان بها، وينبغى أن نفهمهما ليس بوصفهما تعريفاً لشخصيتها، بل بوصفهما بياناً عن التزامها بمجموعة الأعمال هذه، وبالجماعية التى التزمت بهذه الأعمال على نحو مشابه.

ما أن تتأسس تأويلات أعمال بنتر فى هذا المنظور النفسى، فإن المقترحات التى تدور حول كيفية فهم الآخرين لأعمال بنتر وردود أفعالهم بإزائها توضع موضع المناقشة. وبدلاً من القول " هذه هى الكيفية التى عليها بنتر " تقول سوزان إليوت " هذه هى الكيفية التى أرى بها عمل بنتر ". فالعبارة الأولى تمثل " موضوعية هى فى التحليل الأخير مجرد وهم "، بينما العبارة الثانية هى " ذاتية معترف بها ومسيطر عليها ".

إن استخدا ثورنتن جوردان لأبستيمولوجيا مشابهة فى دراسة استجابته لقصة يوسف فى سفر التكوين *Genesis* توحى بترابطات مهمة بين اللغة والتأويل، وتجعل من الممكن تصور بدائل للتحليلات المنطقية للغة التى يستخدمها اللسانيون حالياً. ويفضى تحليل جوردان الإسترجاعى، بعد تدوين إدراكه لقصة يوسف وما انتابه من إحساس بإزائها، إلى الملاحظات الآتية: " إن الإحساس بالعواطف المزدوجة، والمتضاربة غالباً، هو المزاج الانفعالى المهيمن على استجابتي .... فأنا أطلق لإحساساتى المتضاربة

العنان في أن تؤثر على تقييمي ليوسف .... فبينما أرى غضبه مصدر قوة، أحكم على صبره وطاعته وإحساسه بالواجب بأنها فوق طاقة البشر ". ويلاحظ جوردان بشكل عام أنه عندما يحب يوسف، فسبب ذلك يعود إلى أنه ينسب لنفسه مواطن قوة، أما حين يرفضه فسبب ذلك يعود إلى تجنب نفسه مواطن الضعف. وهو يرجع هذه المشاعر إلى معالجته للعلاقة المطردة بأبيه، يقول: " إن إحساسي بمسؤولية تجاه أبي تأسس على مشاعر مزوجة من الاهتمام الحساس بمشاعره وإحساسي بالذنب لوفاة والدتي "(٥٠). إن صياغات الحوافز هذه توجه الاستجابة ككل لتصبح من ثم مبدأ تفسيرياً لنموذج لغة مهيمن في التعبير عن الاستجابة لاسيما الإفادة الآتية: " التضارب هو السمة المميزة لأسلوبى فى هذا البحث، وكما تكشفه الأمثلة الآتية: "

١. يُحسد يوسف ليس فقط لأنه محبوب، بل لأنه واش، وهو يبوح بحلمه بالتفوق لأخوته.

٢. كظمه لغيفه مصدر قوة من جهة أولى، وصبره وطاعته أمران فوق طاقة البشر من جهة أخرى.

٣. بسبب محاولتى الهرب من البيت، كنتُ مكلوماً و غاضباً.

٤. لقد اخترتُ مهنتى بناء على الرغبة جزئياً، وكعلامة على الغضب جزئياً.

٥. كان هناك حافزان لاختياري: الأول للسعى وراء مهنة وفقاً لشروطى، والثانى لإجبار أبى على الاعتراف بى.

٦. كنتُ أشعر بالمنفى العاطفى بالشعور المزدوج من الامتعاض والتوق.

٧. كنتُ غاضباً ومتألماً من قرار والدى، ولكننى على نحو مميز....

٨. كنتُ أشعر كغريب ... ولكننى حققتُ ما أصبو إليه.

٩. أدركُ حفيظة يوسف المكتومة، مع أنه يثير حفيظتى (٥١).

(٥٠) Thornton F. Jordan, "Report on Teaching Subjective Criticism of Literature," unpublished essay, p. 23.

(٥١) Ibid., p. 25.

إن هذه الجمل، بوصفها مجموعة جمل تحمل نموذجاً دلاليّاً، لا تختلف كثيراً عن مئات من الجمل المماثلة المستخلصة من الروايات المدروسة في الأدبيات الأكاديمية للأسلوبية. غير أن المنزلة الأبيستيمولوجية لهذه المجموعة من الجمل مختلفة على نحو ملحوظ؛ لأنّ جوردان كتبها في سياق تحفيزي معين ليؤوّلها من ثمّ في سياق لاحق، سياق أبدعه السياق الأول. ويحدد تتابع الحوافز مشروعية جوردان التأويلية بالطريقة نفسها التي أصبح بها تأويل فرويد لأحلامه الخاصة تأويلاً مشروعاً: فمعاني الجمل لا تتحدد في أثناء فعل كتابتها، وإنما في أثناء عملية التأويل، وللجمل معنى اسميٌّ مستقلٌّ عن حكم جوردان، ولكن فقط بمعنى أنّ المتحدثين الآخرين بالإنجليزية يتمثلونها بوصفها جملاً إنجليزية. إن أية نظرة للغة ما تتجاوز التمثيل الوظيفي العادي، لابدّ من أن تتضمن التأويل وحوافز المؤوّل وذاتيته. واقتراح معنى لهذه المجموعة من الجمل هو بمثابة اقتراح معرفة عن جوردان وجماعيته، وتُفهم مثل هذه المقترحات على درجة عالية من الإقناع في الصياغات النفسية لا في الصياغات المنطقية.

إنّ الازدواجية التي يتكشف عنها جوردان في الجمل المقتبسة في أعلاه تظهر في ضروب من الأشكال القواعدية، فتبدو أحياناً من خلال قران التعبيرات، وتبدو أحياناً أخرى في جزأين من المسند نفسه. وكما تبين الدراسات الأسلوبية مراراً أنه من المستحيل عملياً استخلاص استنتاجات عن اللغة عبر مقارنة مباشرة بالنحو وعلم الدلالة رغم أن الحدس يؤكد أنهما مترابطان منهجياً<sup>(٥٢)</sup>. وعلى أية حال، تساعد تأملات جوردان النفسية على تسوية هذا الحدس. فمفهومه للازدواجية مستمدٌّ من معرفته بالمشاعر المتعارضة تجاه أبيه، والمرتبطة بتصوّره لنفسه، وبإدراكه ليوسف. وتعكس الجمل هذه المشاعر في تنوع أشكالها القواعدية. فإذا ما حلّت الجمل منطقياً

(٥٢) Kintgen, "Reader Response,"

لقد راجع كينتغن بعضاً من هذه الدراسات، الشيء الذي فعله فش في مقالته:

"What Is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things About It" in *Approaches to Poetics*, ed. Seymour Chatman (New York: Columbia University Press, 1973) pp. 109-52

فإن القيمة نفسها سوف تنطبق على التعبيرات الأساسية كافة. أما إذا حُلَّتْ تحفيزياً، فإن كل بيان للازدواجية يُعدُّ الخطوة النفسية الأساسية التي تعيّن كيفية تحديد بنية كل جملة. فالجملة رقم (٤) مثلاً تتكوّن من جزأين: " اخترتُ مهنتي "، و " بناءً على الرغبة جزئياً، وكعلامة على الغضب جزئياً ". وجزءا الجملة رقم (٥) يكونان على كل من جانبي علامة الترقيم (:). وتنقسم الجملة رقم (٦) على جزأين بين الكلمتين " felt " و " the ". فكل واحد من هذه الأزواج هو إسناد دلالي يتعارض مع الإسناد القواعدي. وزوج المشاعر المتعارضة في " الإسناد " الدلالي هو تعليق شخصي على تنوع من الموضوعات المنبثقة من موضع واحد. وفي الجمل (٨.٧.٢) يظهر الإسناد بنفسه بوصفه مثالاً على حضور جملة مكتملة لما اعتبره جوردان الشعور الرئيسي للاستجابة. ولأن هناك فاعلاً نفسياً سابقاً على هذه الإسنادات، فإنها تشبه من حيث المضمون النفسي الجمل (٦.٥.٤). وفي هذه الجمل الأخيرة فإن التعبيرات: " أنا اخترتُ مهنتي "، و " كان هناك حافظان لاختياري "، و " كنتُ أشعر في المنفى الانفعالي " تفترض سلفاً تناظراً بين المتكلم ويوسف. وهذا التناظر - الذي يمكن أن يصاغ مؤقتاً بالشكل الآتي " الحقيقة أنني متماه مع يوسف " أو " أنا أدرك نفسي كإدراكي ليوسف " - هو الفاعل النفسي السابق على الجمل (٨.٧.٢). وفضلاً عن ذلك، فإن التعبيرين: " يُحسد يوسف " في الجملة رقم (١)، و"بسبب محاولتي الهرب من البيت " في الجملة رقم (٣) هما أيضاً يحدد أمثلة جديدة مميزة على فاعل نفسي سابق وأساسى.

إن هذا الفاعل القبلي هو إدراك جوردان للنص، أو النص كما يدركه هو. وكل جملة مكتملة كتبت استجابة لهذا الإدراك تمثل خطوة نفسية مختلفة تنهمك بالإدراك الرئيسي، وإعادة ترميز مختلف للإدراك الأصلي للنص، أى الترميز الأصلي. ينشغل تفكير جوردان في وقت الاستجابة بتناظر قائم بين هذه القصة وتجربته الخاصة مع أبيه، وبالمدى الذي يمكنه الدفاع فيه عن هذا التناظر. وعلى وفق ذلك، ربما تُفهم الاستجابة بوصفها جدلاً ذاتياً بين تماهى جوردان بيوسف وتماهيه بأبيه (أو انفصاله

\* الجملة رقم (٦) بالإنجليزية هي:

*In emotional exile I felt the double feeling of resentment and longing.*

عنه). وعندما تُفهم فواعل الجمل وإسناداتها بالشكل الذي نوقشت في أعلاه، فإن كل جملة تُظهر هذا الجدل الذي يمثل، في الحقيقة، معنى الجمل الأكثر أهمية لسياق الحضور عند جوردان. والفائدة المتوخاة من فهم الاستجابة بهذا الشكل هي أن التأويل يُفهم على الفور بوصفه حضوراً ذاتياً. وليس ثمة حاجة للقول إن قصة يوسف هي قصة " تدور حول " المشاعر المتعارضة للأبناء تجاه الآباء مادامت تصف تجربة جوردان للقصة بصورة واضحة. وعلى أية حال، فما هو أكثر أهمية هو أن لغة الحضور ليست عرضة لخطأ اعتباري. فتنوع الإسنادات التي تقدمها كل واحدة من الجمل التسع هي أبعاد مختلفة يكون فيها حافز الاستجابة الأساسي هو المبدأ التنظيمي للتعبير الذاتي لدى جوردان، وهو مبدأ تأويل تستخدمه جماعية جوردان حتى مع الجمل والتعبيرات الفردية<sup>(٥٣)</sup>.

ومن دون شك، فإن جمل جوردان قابلة للوصف في ضوء القواعد التحويلية إلى مدى معين؛ فهي على المستوى الدلالي لاتبدو غامضة. والسؤال الأستيمولوجي هو: كيف يتسنى للشرح التفسيري أن يصوغ منطقياً قواعد ضمن سياق متساق ومنتج للمعرفة مثل هذا السياق السابق؟ وحتى إذا تم وصف كل جزء من الجمل التسع وصفاً شكلياً، فإن هذا الوصف لن يفسر كيف، أو لماذا، كَوّن جوردان هذه الجمل. لقد كانت التفسيرات المنطقية مقنعة جداً في تفسير الظواهر الآلية، وأقل إقناعاً في تفسير الحوادث النفسية. والسلوك المحقّز لا يمكن أن يفسّر من خلال إيجاد طريقة لإنكار حضور الحوافز في السلوك أو في التفسير؛ فالسلوك الذي يتضمن ذاتاً - وفي هذا المثال هو سلوك اللغة - يُفهم بسهولة بالغة من خلال التفسيرات التحفيزية أو الذاتية.

إن أغلب الجمل المستخدمة لتوضيح إجرائية القواعد اللسانية يُشترط فيها على

(٥٣) على الرغم من الضرورة الجلية لتقديم مقترح كهذا في مناقشة موسّعة، فإن الغرض هنا التمييز بين موقفين أستمولوجيين. وأنا أفهم على نحو خاص أستمولوجيا النقد الشكلاني على أنها نفس أستمولوجيا اللسانيات التحويلية (أي الشكلانية)، وإذا ما تغيّر النموذج الأستمولوجي إلى نموذج ذاتي، فإنه لمن السهولة بمكان أن نرى كيف تتضمن دراسة اللغة والأدب أشكال التفكير نفسها، ومعايير التفسير نفسها. فكلاهما يتطلّب مبدأ أستمولوجياً يفسّر كلاً من التجربة والتفسير بوصفهما شيئين يتحوّل أحدهما من وإلى الآخر.

نحو خاص ألا تكون محفزة، أى غير ذات صلة بالمتكلم وبسياق القول لديه. فالجمل - كالجمل الشهيرة " *John is eager to please* " - ذات دلالة عادية فقط وهى : إن معنى الاسم ليس موضوع شك مطلقاً. ويحدد مفهوم القدرة الجمل عن طريق صيغتها فقط ؛ وبذلك يحدد السياقات التى تبدأ فيها اللغة باكتساب أهمية ما عندما يستخدمها الأفراد للتعامل فيما بينهم ومع أنفسهم. إن الشكل التجريدى للجمل، فى الوظيفة الثابتة المعروفة للغة، يشترك فيه متكلمان أو أكثر إلى الحد الذى لا يكون فيه هذا الشكل مجرد عامل وسيط فى تبادل الجمل، ومن ثم فهو لا يمكن أن يكون تفسيراً لحوادث اللغة. وإذا ما فهم مفهوم القدرة على أنه " القابلية على الأداء " فإنه يحدد عبر إنعام النظر فى سلسلة الجمل التى يتكلمها كل فرد بشكل اعتيادى، وما من شئ يمكن أن يفسر. أما إذا أشارت القدرة إلى " جواز الأداء " فإن الجواز يمكن أن يعنى فقط " ما يجيزه مقتضى الحال " مادام كل متكلم قادراً تماماً على تغيير القواعد بشكل اعتباطى، وقادراً على قول ما يرغب فيه. إن مقتضى الحال يقيد الكلام بشكليات وعادات معينة بحيث إننا قد نستطيع عزل السمات الفريدة والشخصية لكل مساهمة. فالإدراك المتبادل بين الإسهامات الفريدة لشخص وآخر هو القضية التى يجب أن تفسر فى حالة أية لغة. وإذا كان الأمر كذلك، فينبغى أن يكون التجريد الشكلى لجمل المتكلم سمة ثانوية للحوافز التى تحدد غائية مقتضى الحال، ولا يمكن أن تكون الحوافز سمة ثانوية للتجريدات<sup>(٥٤)</sup>.

إن عملية صوغ بيانات الاستجابة هى وسيلة لجعل تجربة اللغة (السمع، والتكلم، والقراءة، والكتابة) متاحة لأن تتحول إلى معرفة. إذ يمكن لاستجابة ما أن تكتسب معنى فى سياق جماعية ثابتة (شخصين أو أكثر) معنية بالمعرفة فقط. وهذه هى الظروف التى وصل فيها جوردان إلى المعرفة التى يزعمها. ونتيجة لوعيه بأنه معلم،

(٥٤) وكما جادل جورج غرينفيلد *George Greenfield* (فى مقالة غير منشورة فى قسم اللغة الإنجليزية بجامعة إنديانا، نيسان ١٩٧٧)، فإن الظواهر الفريدة، من حيث المبدأ، غير قابلة لأشكال التفسير العقلانية التقليدية، ولا لأشكال التفسير التجريبية. وهذا هو أحد أسباب تملص علم الجمال واللغة عن التفسير المنهجي. وإذا ما سلمنا بأن الفن واللغة (من حيث منزلتهما المشتركة بوصفهما موضوعين رمزيين) هما من حيث التجربة ظاهرتان فريدتان، فإنه لا يمكن تطبيق التفسير ولا التفسيرات الذاتية.

دخل جوردان الصف لغاية مقصودة في القراءة والاستجابة بالتعاون مع الآخرين. فجمع مجموعة بيانات استجابة، وكان بيان استجابته أحد هذه البيانات. وليس واضحاً على نحو مباشر ما تعلمه هو أو أى شخص آخر، وليست واضحة كيفية تنسيقه الاستجابات إحداها مع الأخرى. وعند هذه النقطة، فإن التصور الذاتي للغة والتأويل يحكم الاختيارات الإجرائية عبر إثارة السؤال: " ما الذى أريد أن أعرفه، أنا السيد جوردان، بوصفى عضواً فى هذه الجماعية التعليمية؟ ". ولتطوير المعرفة، فإن الخطوة الأولى ليست هى مراعاة المعطيات كما يفعل التجريبي، أو مراعاة التجريد كما يفعل العقلانى. بل حرى بالمرء أن يقرر، كشأنه فى الحياة اليومية، ما يرغب فى معرفته. ومحاولة جوردان لتمييز معرفته الذاتية الخاصة، شأنها شأن محاولة سوزان إليوت، جعلت من الممكن لمجموعة الصف الدراسى أن تتداول بشأن تلك الصياغة خدمة للمصلحة المشتركة. ولقد اقترح جوردان كلاً من المعرفة التأويلية لتجربة القراءة - أى معرفة عادات لغته الخاصة فى تلك الاستجابة - والمعرفة المؤقتة المتعلقة بالارتباطات بين الاستجابة والتأويل والأسلوب اللسانى. والنقطة الرئيسية هى أن الاستجابة لا يمكن أن تكون موضوعاً أو شيئاً واحداً يمكن لكل شخص إنتاجه كما يفعل شخص آخر فى تعلم فعالية ما، بل بالأحرى، إن الاستجابة هى تعبير وإفصاح عن الذات فى سياق موضوعى يعكس مجموعة من الاختيارات الموضوعية والحوافز والاهتمامات بالمعرفة.

إن أغلب المواقف السلبية من دراسات الاستجابة يمكن إرجاعها إلى فهم محدد مفاده أن أى وسيلة لجعل التجارب الذاتية عامة تفضى ضرورة إلى خطر نفسى، وتشويش فكرى، وفوضى فى التعليم، حتى أن بعض مؤيدى التعليم الذاتى دعموا درجة معينة من الفوضى بوصفها مبدأً قيماً<sup>(٥٥)</sup>. ومع ذلك يبدو واضحاً بالنسبة لى أن

(٥٥) على سبيل المثال، يصف باريت جون ماندل Barrett John Mandel فى كتابه:

*Literature and the English Department (Urbana, Ill.: National Council of Teachers of English, 1977)*

يصف المعنى الذى يمكن فيه لصف دراسى غير محدود، على نحو تام، أن يكون ناجحاً - حيث لا توجد هناك ساعات اجتماع محددة، ولا امتحانات، ولا جداول محددة للقراءة، وكل فقرة عمل يستهلها الطلاب. إن الإعتراضات التداولية الموجهة لمثل هذه الإجراءات هى الجديرة بالإعتبار فقط، بيد أن هذه الإعتراضات - مثل نطاق الملاءمة، وحجم الصف، ومتطلبات الحياة، وحوافز المعلمين للتعليم، وما إلى ذلك - ينبغى أن تُرْفَض بسرعة إذا ما دخلت مقترحات ماندل حيز التنفيذ. وماندل ينكرها بشكل ناجح، ولكن مشكلة كيفية تسويغ المعرفة تظل غير معالجة، باستثناء أن الطلاب يقررون أنه «تعلّموا شيئاً مهماً».



هذه الشراك هي مجازفات شائعة في أية خطوة اجتماعية تمهيدية تتضمن تذكيراً جديداً.

ينشأ الارتباط بين معرفة اللغة والأدب وتشكيل الجماعات التأويلية من الغاية الاجتماعية المشتركة للتعليم. ولقد أوحى كون *Kuhn* بأن التصور الاعتيادي للعلم بوصفه وحدة متناغمة من الحقيقة قد ظهر من تحوّل المعرفة العلمية إلى معرفة تقدّمها النصوص المدرسية التي تؤكد الحضور الواضح للشكليات المقبولة. وتشير هذه الحقيقة إلى عيب في تأسيس المعرفة بدرجة أقل مما تشير إلى حالة اعتيادية في استخدام المعرفة، وأقل كذلك مما تشير إلى أصل المعرفة في التحفيز الشخصي والبيشخصي. وفضلاً عن وظيفتها النفعية غير القابلة للجدال (مثل الشفاء من المرض) فإن تشكّل المعرفة هو وظيفة نفسية طبيعية، وهي تأخذ مكانها في أذهان الشباب والبالغين بغضّ النظر عن التحاقهم بالمدرسة أو عدمه. ويمثل اكتساب اللغة في مرحلة الطفولة، فإن السياقات التالية لتشكّل المعرفة هي جماعية دائمة حتى إذا كوّن فرد معرفة تتعارض مع جماعيته. وإن جزءاً من إسهام الجماعة بالمعرفة الجديدة هو لغرض تيسير العملية الجدلية التي تؤدي إلى هذه المعرفة. وتتأسس فعالية تطوير المعرفة، كما تتشكّل الأسر الجديدة، على نحو عرقي.

والمعرفة عندما لا يعود يُنظر إليها كمعرفة موضوعية، فإن غرض المؤسسات التعليمية، بدءاً من دور حضانة الأطفال إلى الجامعة، هو تركيب المعرفة بدلاً من الاطّراد فيها: فتصبح المدارس العامل المنظّم للخطوة الذاتية التمهيديّة. ولكون استخدام اللغة، والممارسات الناتجة عن ذلك، تقوم بإسناد عمليات الفهم، فإن المؤسسات التعليمية التي يسودها الوعي باللغة والأدب، تؤسس نموذجاً للحوافز سوف يستخدمه طالب معين في بحثه الخاص عن المعرفة. وبغية تطوير المعرفة الذاتية، لا بدّ

من أن يصبح التحفيز تجربة يمكن التعبير عنها بوعي، وإن ترتيب العلاقات القائمة داخل الصف الدراسي - بين طالب وطالب، وبين الطالب والمعلم - عليها أن تحفّز إمكانية التعبير هذه. وهذا يتضمّن تعريفاً لغاية الصف الدراسي الذاتي ومشروعيته ومجاله.

أصبح بين أيدينا الآن المجلدان الأولان من كتاب *A Variorum Commentary on the Poems of John Milton*، وإني لأجد هذين المجلدين مثيرين للاهتمام إلى أقصى حد. ومع ذلك، لستُ معنياً بالتساؤلات التي يريد هذان المجلدان حلّها (رغم كثرة هذه التساؤلات)، بل أعنى بالافتراضات النظرية المسؤولة عن إخفاقاتهما العرضية. وتشكل هذه الإخفاقات نموذجاً يحتشد فيه معلقون تفصل بينهم ممتان وسبعون عاماً، ولكنهم متعاصرون من جهة اهتماماتهم المشتركة، وينتظمون على جانبي عقدة تأويلية. بعض هذه التساؤلات مشهور، وبعضها الآخر ليس كذلك: ما المقصود بالأداة ذات الذراعين في قصيدة ليسيداس *Lycidas*؟ وما معنى *Haemony* في قصيدة كوموس *Comus*؟ وتساؤلات أخرى أقل شهرة مثل التساؤل عن هوية الشخص، أو الشيء، الذي يدنو من النافذة في قصيدة *L'Allegro*، من البيت (46). وهناك مشكلات أخرى ذات أهمية كبيرة بالنسبة لمحربي هذين المجلدين مثل: قضايا إسنادات الضمير، والإلتباسات المعجمية، والتنقيط. ومع ذلك، ففي كل حالة يكون النموذج متماسكاً، فكل موقع يتخذ تدعّمه بيّنة مقنعة كلياً. ففي حالة قصيدة *L'Allegro* والدنو من النافذة، ثمة بطل مقنع لكل اسم علم ضمن مدى عشرة أبيات - وإن إجراء المحررين ينتهي دائماً إما بإذعان ملطّف أو بإقرار تعارض معين بين المحررين نفسيهما. وباختصار، فإنها مشكلات لا يمكن حلّها بوضوح، أو على الأقل لا يمكن أن تحلّها المناهج التقليدية. وما أودّ المجادلة فيه هو أن هذه المشكلات غير مهيأة لأن تحلّ، وإنما لتُجرب (فهي مشكلات دالة)، وبالنتيجة فإن أي إجراء يحاول أن يحدد أيّ القراءات هي الصحيحة سيتعرّض للإخفاق لامحالة. وهذا يعني أن المعلقين والمحررين قد أثاروا تساؤلات خاطئة، وإنه يجب صوغ مجموعة جديدة من التساؤلات القائمة على افتراضات جديدة. وأودّ أن أحدد على الأقل بداية في ذلك الاتجاه عبر فحص بعض القضايا موضع الجدل في

سونيات ملتون. واختياري ينصبُّ على السونيات لأنها موجزة، ولأن المرء بإمكانه أن ينتقل منها بيسر إلى المسائل النظرية التي يعنى بها هذا البحث في الأخير.

كانت سونيتة ملتون العشرون - " لورنس ابن فاضل لأب فاضل " - موضوعاً لتعليق مبتسر نسبياً. ففي هذه السونيتة يدعو الشاعر صديقاً له لمشاركته في ملذات هوراشية بارزة، وجبة من لحم البقر ترافقها مسامرات، وخمرة وغناء، وتعطل عن العمل هو الأكثر متعة، فالأرض يغطيها الجليد والنهار كئيب. ولانتير السونيتة أي جدل إلا في ما له صلة بالبيتين الأخيرين:

*Lawrence of virtuous father viruous son,  
Now that the fields are dank, and ways are mire,  
Where shall we sometimes meet, and by the fire  
Help waste a sullen day, what may be won  
5 - From the hard season gaining, time will run  
On smoother, till Favonius reinspire  
The frozen earth, and clothe in fresh attire  
The lily and rose, that neither sowed nor spun.  
What neat repast shall feast us, light and choice.  
10 - Of Attic taste, with wine, whence we may rise  
To hear the lute well touched, or artful voice  
Warble immortal notes and Tuscan air ?  
He who of those delights can judge, and spare  
To interpose them off, is not unwise.<sup>(1)</sup>*

(1) إن جميع الإحالات مستمدة من كتاب.

*The Poems of John Milton, ed. John Carey and Alastair Fowler (London: Longmans1968).*

لورنس ابنُ فاضل لأبٍ فاضل،  
الحقول مبتلةُ الآن، والطرق موحلة،  
حيث سنلتقي في وقت ما، ويجنب الموقد  
نُمضي نهاراً جهماً؛ وما قد نظفر به  
ه من ذلك الفصل القاسي سيكون مكسباً؛ فالزمان سيمضي  
متدفقاً، إلى أن ينفخ فافونبوس الحياة من جديد  
في الأرض المغطاة بالجليد، ويكسو الزنبقة والوردة  
حُلةً طريةً، لم تُحك ولم تُبذر.  
وأبي وليمة معدةٌ سنتناولها، خفيفة ومنتقاة،  
١٠ مع خمرة معنقة، وحينئذ سننهض  
لنرهفَ السمع للعود الرخيم، أو للصوت البارح  
الذي يصدح بنغمات خالدة وبعقب هواء توسكانيا ؟  
ومن يصدر حكماً على تلك المسرات، ويتنازل  
عنها غالباً، لايفتقر إلى الحكمة.

يتركز الجدل كله على كلمة " spare " ، فقد قرئت على شكلين، القراءة الأولى:  
يترك وقتاً لـ ، أما القراءة الثانية فهي: يحجم عن. ومن الواضح أن المسألة تصبح  
حاسمة إذا ما حاول المرء أن يحل معنى الأبيات. ففي القراءة الأولى تكون " تلك  
المسرات " جذابة: فالذي يمكنه أن يترك وقتاً لها لايفتقر إلى الحكمة. وفي القراءة  
الثانية تكون " تلك المسرات " موضوع تحذير: فالذي يعرف متى يحجم عنها لايفتقر  
إلى الحكمة. وأنصار هذين التأويلين يستشهدون، كدليل على ذلك، بتركيب اللغتين  
الإنجليزية واللاتينية، وبمصادر وقياسات متنوعة، و " بمواقف ملتون المعروفة " كما هي  
موجودة في كتاباته الأخرى، وبالعواطف المعبر عنها بوضوح في السونيتة التالية عن

المسألة نفسها. ولتقييم هذه المجادلات يصرّح أي. س. ب. وودهاوس *A. S. P. Woodhouse* بوضوح: " من البين أن جميع أنواع الشرف تستند إلى " معنى " يحجم عن " أو " يمسك عن ". وأتبع هذا التصريح مباشرة بفقرة ممهورة بالحرفين الأولين *D. B.*، إذ إن دوغلاس بوش *Douglas Bush* الذي من المحتمل أن يكون قد كتب هذه الفقرة بعد وفاة وودهاوس - يقول "على الرغم من مجموعة الأسماء المثقفة التي علقت على هذه القصيدة، فإن حالة " يمسك عن " قد تكون أضعف، وإن حالة " يتنازل عن وقت لـ " هي الأقوى على عكس ما ذهب إليه وودهاوس<sup>(٢)</sup>. وبعد ذلك، يشرع بوش بمراجعة البيئة التي أعدها وودهاوس ليصل بذلك إلى نتيجة معاكسة تماماً. إن هذا الإنجاز اللافت للنظر إن لم يفعل شيئاً فإنه يستبق قضية سأحدها بعد لحظات: إن البيئة التي ترد خلال التحليلات الشكلانية - أي التحليلات الناتجة عن الافتراض القائل بأن المعنى متجسّد في النتاج - سوف توميء دائماً إلى اتجاهات عديدة بقدر ما هنالك من مؤولين، أي أنها لن تثبت شيئاً معيناً فقط، بل سوف تثبت أي شيء.

يظهر إذن أننا نعود القهقري إلى نقطة البداية في جدل لا يمكن أن يحسم لأن البيئة غير قطعية. ولكن ماذا لو كان ذلك الجدل هو نفسه يُعدُّ بيئة لا على غموض يجب أن يزال، بل على غموض يجربه القراء دائماً؟ وبكلمات آخر، ماذا لو استبدلنا السؤال " ماذا تعني كلمة *spare*؟ " بالسؤال "ماذا تعني يا ترى حقيقة أن معنى كلمة *spare* هي على الدوام قضية مثار جدل؟ " وميزة هذا السؤال أنه يمكن الإجابة عليه. وفي الحقيقة، إن القراء المذكورين فيه *Variorum Commentary* قد أجابوا عليه. والشئ الذي يتجادل فيه القراء هو الحكم الذي تكوّنه القصيدة عن مسرات الاستجمام، وما تدل عليه مجادلتهم هو أن ذلك الحكم يصبح غير واضح عبر استخدام فعل *verb* يمكن أن يوجّه ليشارك في قراءات متناقضة. (وهكذا فإن الشئ المهم حول البيئة موضع الفحص في كتاب *Variorum* لا ينصبّ على مسألة كيف تمّ تنظيمها، وإنما كيف يمكن

(٢) *A. S. P. Woodhouse and Douglas Bush, eds. A Variorum Commentary on the Poems of John Milton, vol. 2 p. ( 2 New York: Columbia University Press, 1972) p. 475*

تنظيمها على الإطلاق، لأنها تصبح عندئذ بيّنة في متناول كلا التأويلين على حد سواء).  
ويتعبير آخر، يتولّد عن الأبيات أولاً إكراه على إصدار حكم - "ومن يصدر حكماً على  
تلك المسرات" - وبعد ذلك تتجنب تلك الأبيات النطق به، ومع ذلك فإن هذا الإكراه يظل  
قائماً، ليتحوّل من الكلمات التي على الصفحة إلى القارئ (والقارئ هو "he who")،  
الذي يغادر القصيدة خالي الوفاض مع أنه يغادرها محملاً بمسؤولية تقرير متى وكم  
مرة - إن كان ذلك ممكناً على الإطلاق - يحدث الانغماس في "تلك المسرات" (فهي  
تظل مسرات على أية حال). إن تحوّل المسؤولية من النص إلى قرائه هو الذي تلتسمه  
الأبيات منّا - فهذه هي ماهية تجربتها - ولذلك فإن هذا، بحسب مصطلحي، هو ما  
تعنيه الأبيات. وهو معنى يصادق عليه نقاد *Variorum* حتى عندما يقاومونه، لأنهم  
يبدلون جهداً كبيراً من خلال ترسيخ معنى الأبيات لاستعادة تلك المسؤولية. ومع ذلك  
فإن النص لن يقبل بذلك، ويبقى ملتبساً حتى في كلمتيه الأخيرتين "لا يفتقر إلى  
الحكمة *not unwise*". وهاتان الكلمتان تقويان، من موقعيهما، استحالة استخلاص  
صيغة أخلاقية من القصيدة؛ لأن التوكيد (وهذه الكلمة هي من دون ريب كلمة بالغة  
القوة) الذي توفّره هاتان الكلمتان يكون بالشكل الآتي: "هو الذي يفعل كذا وكذا،  
ولا يمكن القول عنه إنه يفتقر إلى الحكمة"، ولكن لا يمكن بالطبع القول إنه حكيم. وعلى  
ذلك فإن التعبير "*not unwise*" الذي يدعو بوش بحق "الدفاعي" يعمل على منعنا  
من لصق النعت "*wise*" بأي فعل *action*، بما فيها الأفعال - يترك وقتاً لـ ، أو يحجم  
عن - التي تمثلهما الكلمة "*spare*" على نحو غامض. إن الإكراه على إصدار الحكم  
لا يضعف القصيدة فقط، وإنما يضعف الفعالية التي تتظاهر القصيدة للوهلة الأولى  
بإصدار حكم عنها. والمسألة هي في النهاية ليست مسألة المنزلة الأخلاقية "لتلك  
المسرات" - فهذه تصبح حسب مصطلحات القرن السابع عشر "أشياء محايدة" - بل  
مسألة استخداماتها الخيرة أو السيئة من طرف القراء الذين يؤذّن لهم، كما أتاح لهم  
ملتون دائماً، باختيارها واستخدامها بأنفسهم.

لنعدّ القهقري وننظر كيف تقدّمنا. نحن بدأنا بمشكلة غير قابلة للحل بوضوح،  
ومن ثم واصلنا، لامن أجل حلّها ، بل لنجعلها مشكلة دالة؛ وذلك أولاً بأن نعدّها بيّنة

على تجربة معينة، ومن ثم لتحديد معنى لتلك التجربة. وفضلاً عن ذلك، تفيد أشكال تلك التجربة - عندما يجعلها تحليل موجهٌ إلى القارئ في متناول اليد - بوصفها تدقيقاً في الإدلاء غير القطعي بصورة نهائية للبيئة التي تميز التحليل الشكلياني. وهذا يعني أن أي تحديد لمعنى كلمة " *spare* " (سواء أكان معنى سياقياً أم معنى حرفياً) يكون عرضة للتفنيد من خلال تقديم نظير آخر، أو من خلال حساب تام لتكرارات إحصائية، أو من خلال اكتشاف معلومات جديدة تتعلق بالسيرة الشخصية، أو من خلال أى شئٍ آخر؛ ولكن لو أننا قررنا أولاً أن كل شئٍ يرد في البيت قبل كلمة " *spare* " يوفر توقعاً بحكم وشيك، فإن غموض الكلمة " *spare* " يمكن أن تعزى إليه دلالة معينة في سياق ذلك التوقع. (فهى تحبطه وتحول الإكراه على إصدار الحكم إلينا). وذلك السياق هو سياق تجريبي، وضمن حدوده وتقييداته تتأسس الدلالات (في فعل القراءة وفي تحليل ذلك الفعل). والتقييدات المتوفرة في التحليلات الشكلانية هي الإمكانيات المحددة الشائعة وتوليف هذه الإمكانيات التي تظهر عندما يبدأ المرء بمراجعة المعاجم وكتب النحو والتاريخ، وتقوم مراجعة المعاجم وكتب النحو والتاريخ على التسليم بأن المعنى يمكن أن يعين بصورة مستقلة من فعالية القراءة، وما يبينه لنا مثال كلمة " *spare* " هو أن تلك المعاني - وهي معانٍ تجريبية وليست قاطعة - تُخلق في تلك الفعالية وبوساطتها.

ويكلماتٍ آخر، لابد لبنية تجربة القارئ من أن تكون هي موضوع الوصف وليست أية بنية أخرى قائمة على الصفحة. وفي حالة السونيتة العشرين لم تكن البنية التجريبية ظاهرة للعيان عندما أفضى اختبار البنى الشكلية إلى طريق مسدود، وقد أدّى الإكراه على إزالة ذلك الطريق المسدود إلى استبدال مجموعة أسئلة بمجموعة أخرى. وفي الأعم الأغلب، سيكون الإكراه الذي يسلطه الفشل المريع غائباً. إن خطايا التحليل الشكلياني - الوضعي هي ابتداءً خطايا الإهمال، وليست خطايا عدم القدرة على تفسير الظواهر، وإنما عدم القدرة على رؤيتها ماثلة هناك؛ لأن افتراضات هذا التحليل ستجعل من إهمال هذه الظواهر أو قمعها أمراً محتوماً. لنتأمل على سبيل المثال الأبيات الختامية لسونيتة أخرى للتون وهي: " *Avenge O Lord thy slaughtered* . *saints* "



*Avenge O Lord thy slaughtered saints, whose bones  
Lie scattered on the Alpine mountains cold,  
Even them who kept thy truth so pure of old  
When all our fathers worshipped stocks and stones,  
5 Forget not: in thy book record their groans  
Who were thy sheep and in their ancient fold  
Slain by the bloody Piedmontese that rolled  
Mother with infant down the rocks. Their moans  
The vales redoubled to the hills, and they  
10 To heaven. Their martyred blood and ashes sway  
O'er all the Italian fields where still doth sway  
The triple Tyrant: that from these may grow  
A hundredfold, who having learnt thy way  
Early may fly the Babylonian woe.*

لتنقم أيها الربُّ لِقديسيك المذبوحين، أولئك الذين  
تناثرت عظامهم على جبالِ الألب الباردة،  
وكافئهم أولئك الذين احتفظوا بحقيقتك القديمة نقيّةً  
حينما كان آباؤنا يعبدون الأصنام والصخور،  
ه ولا تنسهم: وسجّل في كتابك أنينهم  
أولئك الذين كانوا خرافك، وفي حظيرتهم القديمة  
نحرم رجالُ السفوح العتاة الذين دحرجوا

الأم ووليدَها أسفلَ الصخورِ. ونواحيهم  
تصادتُ به الوديانُ حتى التلال، ومنها  
١٠ نحو السماء. فانزعت دماؤهم الشهيدةُ ورفاتهم  
في الحقول الإيطالية بأسرها حيث ما يزال هناك  
يمارس المستبدُّ الثلاثي سطوته: إذ ستتكاثر  
بالمئات، أولئك الذين تعلموا سبيك  
لتتلاشى البلية البابلية مبكراً.

في هذه السونيّة، يتضرّع الشاعر إلى الله، وفي الوقت نفسه يتساءل جهاراً عن عدالة تعرّض المؤمنين - " كافئهم أولئك الذين احتفظوا بحقيقتك - للذبح بوحشية. فالنداء المؤثر هو نداء التماس وتذمّر تباعاً، وثمة ما يتجاوز الإلماع إلى أن الله مدعوٌ إلى أن يفسّر ما حدث للولدويين *Waldensians* وعلى أية حال، فإن من المتفق عليه عموماً أن نداء التذمّر يخفت شيئاً فشيئاً، وتنتهي القصيدة بتأكيد الإيمان وقوة عدالة الله المطلقة. وتُفهم الأبيات الأخيرة في هذه القراءة على أنها تقول شيئاً من قبيل: من دماء أولئك الشهداء يا إلهي يولد شعب جديد وهائل، ويفضل تربيته على ناموسك سوف ينجو من الهلاك بتفادي البلية البابلية. وقد فسّرت البلية البابلية بأشكال عدة<sup>(٣)</sup>، ولكنها كيفما فهمت، فإنها تُقرأ دائماً بوصفها جزءاً من بيان يحدد مجموعة من الشروط للنجاة من الهلاك والعقاب؛ إنها تحذير للقارئ وتضرّع إلى الله كذلك. وبوصفها تحذيراً، فقد وُضعتُ بغرابة، مادامت الشروط التي يبدو أنها تحددها قد تمت

\* اسم فرقة مسيحية بزعامة بيتر دي والدو *Peter de Waldo* من ليون في القرن الرابع عشر، وقد لفت الولدويون الانتباه نتيجة المضايقات التي تعرّضوا لها. وبعد ذلك استقروا في بيدمونت. تشفّع لهم كل من شارل الأول وكرومويل، وقد حصلوا لهم على تسامح أكبر، ثم حصلوا على حريتهم الكاملة منذ عام 1848. المترجمان  
(٣) إنها قبل كل شيء إسارة إلى مدينة الخطيئة التي طالب العبريون بالهجرة منها في سفرَي إشعيا وإرميا. وفي المناظرات البروتستانتية بابل تماثل الكنيسة الرومانية التي تنبأ لها سفر الرؤيا بالاندثار. وبابل هي في بعض الكتابات البيوريتانية اسم لمدينة أوغسطين الأرضية التي يهاجر منها المؤمنون روحياً قصد تفادي الضلال المقدّر. انظر:

*Woodhouse and Bush, Variorum Commentary, pp. 440-41.*

تلبيتها في الحقيقة من طرف أتباع والدين الذين هم أكثر الناس اتباعاً لسنن الله. ويكلمات أخر، يبدو أن تفصيلات قصتهم تقدح الأخلاق الإيجابية التي يقترح المتكلم استنتاجها منها. وعلاوة على ذلك، يتم قدحها من خلال قراءة تتاح بصورة سريعة الزوال، رغم أنه ما من أحد يقرأها؛ لأنها ليست وظيفة للكلمات المسطرة على الورقة بل وظيفة لتجربة القارئ. وفي تلك التجربة سوف يفهم البيت (13) للحظة كوحدة معنى كاملة، وسوف يتركز تشديد البيت على التعبير " سبيك thy way " (مع أن هذا التعبير لم يحظ بالانتباه الكافي في التعليقات). وعند هذه النقطة، يمكن أن يشير التعبير سبيك thy way إلى الطريقة التي عامل بها الله أتباع والدين. أي أن التعبير " سبيك thy way " يبدو أنه يزيد من نعمة الهجوم الوحشي التي استهلّت بها القصيدة، وإذا ما واصلنا تأويلها بهذه الطريقة فسوف تكون خاتمة القصيدة كالحة حقاً: فمادام الله يظهر، في هذا المثال، أنه ينزل عقابه من دون تمييز، فربما سيكون من الأفضل الانصراف عن ميدان طاعته؛ وبذلك يُؤمّل على الأقل النجاة من البيت الذي يتحدث عن النار. وليست هذه هي النتيجة التي تنتقلها، لأنه وكما يكشف البيت ( 14 ) ثمة قراءة أخرى للتعبير " سبيك thy way " تصبح متيسرة؛ قراءة تلتفّ فيها الكلمة " مبكراً early " من الكلمة " تعلّموا learnt "، وتشير إلى شيء ما على المؤمن أن يفعله (يتعلّم سبيك في عمر مبكّر) بدلاً من أن تشير إلى شيء عجز الله عن الإتيان به (إنقاذ أتباع والدين). إن كلتا هاتين القراءتين هما بمثابة استجابة لعمليات السحب التي تمارسها القصيدة في بدايتها ونهايتها: فالهجوم الوحشي الذي تعبّر عنه الأبيات الأولى من القصيدة يوّلد الإكراه على تفسير ما، والقراءة الصالحة تستجيب لذلك الإكراه (حتى لو أنها تعوقه)، ونهاية القصيدة، والحركة النازلة الصاعدة من البيت (10) إلى البيت (14) تخلق توقّعاً يفيد التوكيد، والقراءة الثانية تحقق ذلك التوقع. ويبيّن النقد أننا نختار في النهاية القراءة الأكثر تفاعلاً - فهي تتلمّس الأحسن - ولكن حتى لو كان الأمر كذلك، فإن القراءة الأخرى كانت جزءاً من تجربتنا؛ ولأنها كذلك تكون ذات معنى. وما تعنيه هو أننا حين نكون قادرين على استخلاص إفادة من القصيدة تؤكد عدالة الله، فإنه لا يجوز لنا نسيان ما تكشفه لنا (الأشياء المرئية) من صعوبة بالغة (بالنسبة

للمتكلم وبالنسبة لنا) تتخلل فعل الاستخلاص ذاك. وهي صعوبة نجربها في فعل القراءة رغم أن نقداً لا يأخذ باعتباره ذلك الفعل يطمس، كما رأينا، تلك الصعوبة.

## II

في كل واحدة من السونيتات التي تأملناها، تظهر كلمة أو عبارة دالة عند نهاية بيت، حيث يُطلب إلى قارئ ما أن يوضعها أولاً في بنية تركيب ومعنى، وبعد ذلك في بنية أخرى من تركيب ومعنى. إن لحظة التردد هذه، لحظة الانزلاق الدلالي أو التركيبي، هي لحظة أساسية بالنسبة للتجربة التي يوقرها الشعر، بيد أنها لحظة سوف تتلاشى في ضوء تحليل شكلاني إما لأنها قد دُمّرت وجُعِلت في عقدة تأويلية (غير قابلة للحل)، أو لأنها قد أقصيت في غضون إجراء غير قادر على اكتشاف قيمة معينة في الظواهر الزمانية. ويألف هذان الإخفاقان في حالة سونيتة "عندما أتأمل كيف تبدد بصري":

*When I consider how my light is spent,  
Ere half my days, in this dark world and wide,  
And that one talent which is death to hide,  
Lodged with me useless, though my soul more bent  
5 To serve therewith my maker, and present  
My true account, lest he returning chide,  
Doth God exact day-labour, light denied,  
I fondly ask, . but Patience to prevent  
That murmur, soon replies, God doth not need  
10 Either man's work or his own gifts, who best  
Bear his mild yoke, they serve him best, his state  
Is kingly. Thousands at his bidding speed*

*And post o'er land and ocean with out rest:*

*They also serve who only stand and wait.*

عندما أتأملُ كيف تبدد بصري

وأنا في منتصفِ عمري في هذا العالمِ الحالكِ الفسيحِ،

وتلك النعمة الوحيدة التي لا يخفيها سوى الموت،

فلم أعد ذا جنوى، رغم أن روحي أكثر نزوعاً

ه لتكون طوعَ مشيئةِ خالقي، وتُظهر

حقيقةَ خصالي، لئلا يتحول مؤنباً،

وأتساءل بشغف: هل لابدُ لله لكيلا ينكر عليّ بصري

من عمل يوم كامل، بيد أن تجملي بالصبر لكي يحول دون إطلاق

تلك الدمدمة، يجيب على الفور، إن الله لا يحتاج

١٠٠ لا لعمل الإنسان ولا لعطاياه، فأولئك الذين

يتحملون عبء نيره، يطيعونه على أفضل شكل، فحكمه

حكم الملوك، وهناك آلاف مؤلفة تسرع طوع بنانه

وتنتشر فوق اليابسة والمحيط دون أن يقر لهم قرار،

فهم يطيعون، أيضاً، ذلك الذي يقف وينتظر فقط.

تتعلق العقدة التأويلية مرة أخرى بالبيت الأخير: " فهم يطيعون، أيضاً، ذلك الذي يقف وينتظر فقط ". يعني هذا البيت للبعض رضوخاً تاماً لإرادة الله، في حين يتم، بالنسبة للبعض الآخر، بكم نعمة التوكيد أو تكلفها. إن الأنواع العادية من البيئة تقوم بتنظيمها الأحزاب المتعارضة، والنتيجة هي اللأحسم العادي. وهناك ميادين معينة تشهد حالة الاتفاق. فيلاحظ وودهاوس " أن جميع التأويلات تُدرك أن تلك السونيتة

تبدأ بمزاج نفسي يتسم بالوهن والإحباط والبرم<sup>(٤)</sup>. وموضوع برمها هو الله الذي يطالب بالطاعة أولاً ليقوم بعد ذلك بسلب وسائل الطاعة، وإن التلميح الملاحظ غالباً إلى رمزية المواهب يوجه الكتابي (نسبة إلى الكتاب المقدس) إلى الاتهام الخاطيء الذي يكونه الشاعر ضمناً: أنت تلقي بالمطيع الخاطيء في ظلمة لامجدية. ولقد لوحظ أن التركيب والإيقاع في الأبيات الأولى، لاسيما من البيت (6) إلى البيت (8)، غير مصقولين وغامضين، فالمتكلم يصارع أفكاره القلقة، ويغير الاتجاهات على نحو مفاجئ من دون انتباه إلى البيت بوصفه وحدة معنى. والقصيدة، كما يقول أحد النقاد " تبدو أنها تند عن السيطرة"<sup>(٥)</sup>.

والسؤال الذي أودُّ طرحه هو: " لمن السيطرة؟ " فما تشير إليه تلك الأوصاف الشكلية (ولكنها لاتقره) هو عدد استثنائي من أدوات الضبط التي يحتاجها القراء الذين يتداولون هذه الأبيات. وأداة الضبط الأولى هي نتيجة التوقعات التي يخلقها النصف الثاني من البيت السادس: "*lest he returning chide*". ومادام ليس ثمة توقّف كامل بعد كلمة "*chide*"، فإنه من الطبيعي الافتراض أن هذا سيكون مدخلاً لكلام تقريرى، والافتراض، فضلاً عن ذلك، أن ما سيُقرّر إنما هو استباق الشاعر لصوت الله عندما يناديه إلى إخضاعه لمساءلة غير عادلة. إن هذا الافتراض لايقوم بإحياء البيت (7) - "*Doth God exact day-labour, light denied*" - الذي بدلاً من أن يؤنب الشاعر على عدم فاعليته، يبدو أنه يعنّفه لتوقّعه ذلك التائب. فالنبرات التوكيدية هي بالضبط تلك التي تُسمع كثيراً جداً في "العهد القديم *Old Testament*" عندما يستجيب الله لغديون الممتنع *reluctant Gideon*، أو لموسى المجادل، أو لعمل يسوع نفسه: هل تتجراً على تقييم طرائقي أو على تعيين حوافزي؟ وهل تعتقد بأنني أقدر عملي؛ وبصرك منطقي؟ وبكلمات آخر، يبدو أن القصيدة تتحول عند هذه النقطة من مساءلة الله إلى مساءلة مساءلته تلك، أو، في الحقيقة، إن القارئ يتحول من فعل إلى آخر في أثناء تنقيح تصوره لما سيقوله البيت (7) ويفعله. ومع ذلك، فإن ذلك التنقيح

(٤) *Ibid.*, p 469.

(٥) *Ibid.*, p 457

نفسه يجب أن يُنقح عندما ينتهي لأنه قد تمَّ إعدادُه ضمن الافتراض القائل إن ما نسمعه هو صوت الله. ويقع هذا الافتراض قبل التعبير التالي نفسه، وهو: " أتساءل بشغف *I fondly ask* "، وهو تعبير لا يحتاج إلى تعديل واحد بل إلى تعديلين. ومادام متكلم البيت (7) واضح التحديد بوصفه الشاعر فينبغي، إذن، إعادة تأويل هذا البيت على أنه استمرار لشكوى الشاعر - يا إلهي أذلك السبيل الذي اجترحته: إطفاء بصري، وتدقيق عملي؟ - ولكن حتى عندما ينبثق ذلك التأويل فإن الشاعر يرتدُّ عنه من خلال إقحام الكلمة "*fondly*" ، ومرة أخرى يتملص البيت من سيطرة الشاعر.

وفي ما يتعلق بالأمور الثانوية، إذن، يعيش البيت (7) أربع حيوات تجريبية: الأولى تلك التي نستبقها، والثانية عندما يتم تنقيح ذلك الاستباق، والثالثة عندما نعيّن متكلم البيت بصورة ارتجاعية، والرابعة عندما يتصل ذلك المتكلم عنه. والشئ الذي يتغير في كل واحدة من هذه الحيوات هو مكانة دمدمات الشاعر - فهي يتم التعبير عنها ورفضها وإرجاعها وتعديلها على التناوب - وعما تنتهي السلسلة يبقى القارئ من دون منظور ثابت حول السؤال المدون: هل يعامل الله عباده بعدالة؟

ثمة منظور ثابت توفّره كلمة "*patience* الصبر" ، بحيث إن دخولها الى القصيدة يعطيها - كما يقول النقاد - ثباتها الجدالي والوزني. بيد أن حضور "*patience* الصبر" في القصيدة يكفل لها - في الحقيقة - اللاتبات المستمر من خلال توليد استحالة تعيين المدى الذي يقوم فيه المتكلم بالتصديق على - أو حتى المشاركة في - توكيد البيت النهائي: " فهم يطيعون أيضاً من يقف وينتظر " - ونحن نعرف أن "*patience* الصبر" لكي يمنع تذرُّم الشاعر ، يجيب على الفور ومع ذلك ، ليس على الفور تماماً ، لمنع تسجيل التذرُّم " ، ولكننا لانعرف متى تنتهي تلك الإجابة . فهل يسكت الصمت في البيت (12) بعد كلمة " ملوكي *kingly*؟ " ، أم في نهاية البيت (13) ؟ أم إنه لايسكت مطلقاً ؟ وهل يُفردُ الشاعر تلك الأبيات أم يتشارك معها أم يصغي إليها فقط كما نفعل نحن ؟ كل هذه التساؤلات غير قابلة للحل ؛ ولأنها كذلك، فإن القصيدة تنتهي باللايقين. وهذا اللايقين ليس في

الشهادة التي تكونها - فالبيت (14) بمفرده لا لبس فيه - وإنما في حيرتنا في نسبة تلك الشهادة إلى الشاعر أم إلى الصبر. وعندما تمَّ أفراد البيت النهائي إلى الشاعر بصورة غامضة ، فإننا تلقينا بوصفه حلاً لشكوكه المبكرة ، وعندما أُفرد إلى الصبر ، فسيكون هذا إشارة إلى أن تلك الشكوك مازالت فعالة جداً. ولكنه لن يُفرد لأيٍّ منهما ؛ ولذلك نحن على قناعة بأنه سوف يتمُّ توفير الانتهاء الحاسم بصورة ثابتة ( في أي اتجاه كان ) . وباختصار ، نحن نغادر القصيدة وهي غير في محل ثقة ، وإن لاموثوقيتنا هي تحقيق ( في غضون تجربتنا ) اللاموثوقية التي كونها - أم لم يكونها - توكيد البيت النهائي . ( وهذه اللاموثوقية تقوم أيضاً بتحقيق القراءتين الممكنتين للكلمة : " wait " ، فهذه الكلمة تكون بمعنى التوقُّع ، أي انتظار مناسبة معينة للطاعة بصورة فعالة ، أو بمعنى انتظار في أثناء الطاعة ، انتظار هو نفسه مقنع تماماً ؛ لأن دوافع عملية تمجيد الذات مايزال قائماً ) .

إن التساؤل الذي كان موضع جدلٍ في كتاب *Variorum Commentry* هو: إلى أي حد جعل المزاج النفسي للإحباط ونفاد الصبر القصيدة أن تتحرك في النهاية ؟ والجواب الذي يقدمه تحليل تجريبي هو جواب ليس بمقدورك التصريح به، والحقيقة أن عدم إمكان ذلك مسؤول عن الاضطراب الذي توحى به القصيدة دائماً. وذلك الاضطراب يقره النقاد بصورة لامبالية عندما يجادلون في فاعلية البيت الأخير، ولكنهم لا يقدرّون على إجراء تحليل لما يقرونه لأنهم لا يمتلكون سبيلاً للتعامل مع البنى التجريبية (أي الزمنية) أو حتى إدراكها. وفي الحقيقة، فإن هناك أكثر من محررٍ يقوم بإقصاء تلك البنى من خلال إخراجها من دائرة الوجود، أولاً؛ من خلال وضع علامة تفيد التوقف التام عند نهاية البيت (6)، وبذلك سوف يكون من غير المحتمل أن ينسب القارئُ البيتَ (7) إلى الله (فلن يعود ثمة توقع لكلامٍ تقريرِي)، وبعد ذلك من خلال إضافة علامات اقتباس للأبيات الستة الأخيرة بغية إزالة أية شكوك قد يحملها المتكلم بصدد من يتكلم. وبطبيعة الحال، ليس ثمة تسوية لهذه التصحيحات، وفي عام 1791 كان توماس وارتون *Thomas Warton* من الكياسة والاستقامة مما دفعه إلى



الاعتراف: " لقد أدخلت الفواصل المقلوبة في السؤال والجواب، ليس من منطلق أي اعتبار معين، بل لأنها بدت ضرورية جداً بالنسبة للمعنى" (٦).

### III

إن الإجراءات التي عمد إليها المحررون هي مجرد بيانات تعبير، بوضوح بالغ، عن الافتراضات التي أناهضها، وهي: الافتراض القائل بوجود معنى، وهو معنى مطمور أو مرمز في النص، ويمكن استيعابه بلمحة واحدة. وهذه الافتراضات هي، على الترتيب، افتراضات وضعية، وتكاملية *holistic*، ومكانية، ولكي تتناولها عليك أن تكون ملتزماً بهدف وإجراء معينين. أما الهدف فهو تحديد معنى، أما الإجراء فيتضمن أولاً الانصراف عن النص، وبعد ذلك يركب، أو يحسب بطريقة أو بأخرى، وحدات الدلالة المنفصلة التي يحتويها النص. ونقطة خلافي مع هذا الإجراء (ومع الافتراض الذي ينتج عنه هذا الإجراء)، هو أنه في أثناء سيره من البداية حتى النهاية يتجاهل فعاليات القارئ، ويحط من قيمتها في أن. فيتم تجاهلها لأن النص يفهم على أنه مكتف بذاته. فكل شيء قائم فيه. ويتم الحط من قيمتها لأنه عندما يفكر فيها فإنما يفكر فيها بوصفها آلية استخلاص منظمة. أما ما يتعلق بالإجراءات التي أصر عليها فتكون فعاليات القارئ في مركز الاهتمام، إذ لا يُنظر إليها على أنها تقود إلى المعنى، بل على أنها تمتلك معنى. والمعنى الذي تمتلكه هو نتيجة كونها ليست جوفاء، فهي تتضمن تكوين الافتراضات وتنقيحها، وإصدار الأحكام والندم عليها، وبلوغ النتائج والتخلي عنها، ومنح الموافقة وسحبها، وتعيين الأسباب، وطرح التساؤلات، وتعزيز الإجابات، وحلّ الألغاز. وباختصار، فإن هذه الفعاليات هي فعاليات تأويلية. فهي عوضاً عن أن تكون تمهيداً لأسئلة عن القيمة، تقرر في كل لحظة وتعيد تقرير أسئلة عن القيمة.

(٦) *Poems Upon Several Occasions, English, Italian, and Latin, with Translations, by John Milton, ed. Thomas Warton (London, 1791) p 352*

ولأنها فعاليات تأويلية، فسوف يكون أي وصف لها، ومن دون اتخاذ أي خطوة إضافية، تأويلاً، ولكنه ليس تأويلاً على غرار الحقيقة، وإنما تأويل للحقيقة (للتجريب). وسيكون وصفاً لحقل متحرك من الاهتمامات، حقل قائم بأسره في وقت واحد (لا لينتظر المعنى، بل ليكونه) ومستمر في فعل إعادة تكوين نفسه.

إن وصفاً كهذا - كونه مشروعاً - يثير صعوبات جمّة لا يكاد يتوفّر وقت لتأملها<sup>(٧)</sup>، ولكن سيتضح من أمثلي الموجزة كيف سيكون هذا المشروع مشروعاً مختلفاً عن المشروع الوضعي - الشكلائي. فكل شيء يعتمد على البعد الزمني، ولذا فإن فكرة الخطأ، كشيء ينبغي تفاديه على الأقل، تتلاشى. وفي متتالية معينة حيث يبني القارئ أولاً الحقل الذي اعتاده، ليطالب بعد ذلك بإعادة بنائه (عبر تغيير مهمة متكلم ما، أو عبر إعادة وصف المواقف والمواقع) فلن يكون هناك خلاف حول الأولوية التي تعطى لواحد من بناءاته؛ إذ لا واحد من هذه البناءات، حتى لو كان آخرها، يتميز على غيره، فكل واحد منها بناء مشروع على حد سواء، وكل واحد منها موضوع ملائم للتحليل؛ لأن كل واحد منها هو حدث في تجربة القارئ على حد سواء .

يلفت التأكيد القوي لهذا المقطع الانتباه إلى الأسئلة التي يتفادها فقط. من هذا القارئ؟ وكيف أجرؤ على وصف تجاربه، وما الذي أقوله للقراء الذين يعلنون أنهم لا يملكون التجارب التي أصفها؟ وسوف أجيب عن هذه التساؤلات، أو بالأحرى أدرّج بداية جواب عنها، في سياق مثال آخر، والمثال هذه المرة من قصيدة كوموس *Comus* للتون. في البيت (46) من هذه القصيدة تنقاد، عبر جينيولوجيا معينة، إلى الرذيلة:

*Bacchus that first from out the purple grape,*

(٧) See my *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost* (London and New York: St. Martin's Press, 1967), *Self-Consuming Artifact: The Experience of Seventeenth-Century Literature* (Berkeley: University of California Press, 1972), "What Is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things About It ? in *Approaches to Poetics*, ed. Seymour Chatman (New York: Columbia University Press, 1973), pp.109 - 52 *How Ordinary Is Ordinary Language ? in New Literary History* 5, no.1 (Autumn 1973) : 41 - 54." *Facts and Fictions: A Reply to Ralph Rader, Critical Inquiry* (June 1975), 388-

*Crushed the sweet poison of misused wine.*

باخوس هو الأول من العنب الأورجواني،

اعتصر السمّ الحلوّ لخمرة أسيء استخدامها.

في كل طبعة من هذه القصيدة تقريباً سوف يخبرك هامش بأن باخوس هو إله الخمرة. وبطبيعة الحال، يعرف معظم القراء ذلك، ولأنهم يعرفونه فسوف يستبقون ظهور كلمة " wine خمرة " قبل أن يصادفونها في موقعها الأخير من البيت الثاني. وفضلاً عن ذلك، سوف يستبقون أيضاً حكماً سلبياً عنها، ومردُّ ذلك إلى حد ما هو ارتباط باخوس بالقصف والإفراط في الشرب، لاسيما أن التعبير " *sweet poison* سمّ حلوّ " يوحي بأن الحكم قد اتخذ قبلاً. وعند نقطة مبكرة، سوف ندرج إذن في صيغة تقرير جازم، وتتخذ قراراً بصدد مضمونه الأخلاقي. فالكلمة " *misused* يسيء استخدام " تبطل ذلك القرار، لأن ما تطالبنا بفعله الكلمة " *misused* " هو تحويل ضرورة الحكم من الخمرة (حيث كُنّا نضعه من قبل) إلى مسيئي استخدام الخمرة، ومن ثمّ عندما تظهر الكلمة " *wine* " أخيراً، يتعين علينا أن نبين أنها بريئة من التهم التي أعلنّاها نحن بأنفسنا.

هذه هي إذن بنية تجربة القارئ: تحويل صفة أخلاقية من الشيء إلى أولئك الذين يستحوذون عليه. إنها تجربة تعتمد على قارئ تكون له مع اسم باخوس ارتباطات دقيقة ومباشرة، أما القارئ الذي لا يمتلك تلك الارتباطات، فإنه لن يخوض غمار تلك التجربة؛ لأنه لن يستعجل الوصول إلى نتيجة سوف تقف منها كلمة " *misused* " موقفاً متحدياً. من الجلي أنني أقيم تمييزاً بين هذين القارئين، وبين التجريبتين الواقعتين اللتين سوف يخوضانهما هذان القارئان. إنه ليس تمييزاً قائماً على المعلومات؛ لأن ما هو مهم ليست المعلومات نفسها وإنما عمل الذهن الذي يكون ممكناً لقارئ ومستحيلاً على قارئ آخر. وربما يميّز المرء بينهما أيضاً، وذلك بأن يلاحظ أن النقطة موضع المسألة - سواء أكانت القيمة وظيفية للموضوعات والأفعال أم للمقاصد - هي في الصميم من المناقشات التي كانت تجري في القرن السابع عشر بصدد «الأشياء

المحايدة". والقارئ الذي يعرف تلك المناقشات لن يمتلك التجربة التي أصفها فقط، فهو سيعرف، في النهاية، أنه مطالب بأن يقف في أحد جوانب تلك المناقشة المستمرة، وستكون تلك المعرفة (وهي جزء من تجربته أيضاً) جزءاً من ميل ينزلق به إلى الأبيات التالية.

من الممكن الاستمرار مع هذه الصور الجانبية للقارئ الأمثل، ولكنني أود المضي بعيداً قبل أن يستدل المرء على أن ما أصفه هو القارئ المقصود فعلاً، ذلك القارئ الذي يجعله تعليمه وآرائه واهتماماته وقدراته اللسانية... إلخ قادراً على امتلاك التجربة التي يرغب المؤلف في توفيرها. ولا أودُّ أن أقاوم هذا التصوير الوصفي، فمن الواضح أن جهود القراء هي دائماً جهود تسعى لتبيان، ومن ثمَّ لإدراك (بالمعنى المناسب) قصد المؤلف. وثمة اعتراض يقوم بوجه محاولة فهم ذلك الإدراك بصورة ضيقة، تلك المحاولة التي تجعل من الإدراك مجرد فعل استيعاب مفرد لأغراض المؤلف، وليس (كما أفهمه أنا) سلسلة من الأفعال ينجزها القراء حسب الافتراض الراسخ والقائل بأنهم يتعاملون مع كائنات تحمل مقاصد معينة. وعلى وفق هذه النظرة، فإن تمييز قصد ما هو ليس أكثر أو أقل من الفهم؛ والفهم يتضمن (أي يتكوّن بوساطة) جميع الفعاليات التي تؤلف ما أدعوه أنا: بنية تجربة القارئ. فوصف تلك التجربة هو إذن وصف لجهود القارئ من أجل تحصيل الفهم، ووصف جهود القارئ من أجل تحصيل الفهم هو وصف لإدراكه *realization* (والكلمة الأخيرة يجب أن تفهم بمعنيها الاثنين: (الإدراك والتحقيق) قصد المؤلف. أو دعني أعبر عن ذلك بطريقة أخرى: إن تحليلاتي تعادل أوصاف متتالية قرارات يتخذها القراء بصدد قصد مؤلف ما، وهي قرارات لا تقتصر على تحديد الغرض، بل تنطوي على تحديد كل جانب من العوالم المقصودة على نحو متتابع، وهذه القرارات هي بالضبط الشكل الذي تتخذه فعاليات القارئ لأنها مضمون هذه الفعاليات.

ومع ذلك ، سوف يعرضني قولي هذا إلى اعتراضين كما يبدو، أولهما : إن هذا الإجراء هو إجراء دائري . لأنني أصف تجربة قارئ يكون مسؤولاً، بحسب استراتيجياته ، عن قصد المؤلف؛ في حين أنني أحدد قصد المؤلف من خلال الإحالة على الاستراتيجيات التي يوظفها ذلك القارئ نفسه . بيد أن هذا الاعتراض يكون فعالاً فقط إذا كان من الممكن تحديد أحدهما بصورة مستقلة عن الآخر ( أي خطوتي الإجراء اللتين ذكرهما فش) فالشيء الذي يتم تحديده من أي من المنظورات هو أحوال القول ؛ أي أحوال ذلك الشيء الذي كان من الممكن أن يفهم بوصفه معنى ما قيل. إن القصد والفهم هما غايتا فعل مواضعاتي ، وكل واحد منهما يشترط ( يشتمل على ، يحدد ، يعين ) الآخر ضرورة . إن بناء صورة جانبية عن القارئ المخبر أو القارئ المسترخي في البيت هو ، في أن ، تمييز لقصد المؤلف والعكس بالعكس ؛ لأن تحقيق أي منهما هو تعيين للأحوال المصاحبة للقول ، وتحديد لجماعية متكوّنة من أولئك الذين يتقاسمون الاستراتيجيات التأويلية (بأن يصبح عضواً فيها) .

والاعتراض الثاني نسخة معدّلة من الاعتراض الأول؛ فإذا كان مضمون تجربة القارئ سلسلة من الأفعال التي ينجزها القارئ في بحثه عن مقاصد المؤلف ، وإذا قام بإنجاز تلك الأفعال على وفق نظام النص ، أفلا ينتج عن النص حينئذ كل شيء ، أفلا يحتوي النص كل شيء (قصد و تجربة) ، ألا أعرض موقفي اللاشكلائي للشبهة ؟ وسيكون هذا الاعتراض فعالاً فقط متى ما افترض أن نماذج النص الشكلية موجودة بصورة مستقلة عن تجربة القارئ؛ لأنه عندئذ فقط يمكن أن تُزعم الأسبقية لها. وفي الحقيقة، فإن دعاوى الاستقلالية والأسبقية هي دعاوى واحدة متشابهة، فعندما يُفصل بينهما تعطي إحداهما الأخرى الطبيعة الدائرية والدعم اللاشعري. والسؤال الآتي: «هل توجد السمات الشكلية بصورة مستقلة ؟ " يجاب عنه عادة بالإحالة على أسبقية السمات الشكلية: فهي موجودة " في " النص قبل أن يبلغها القارئ، وما يبدو أنه خطوة في مناقشة ما إنما هو في الواقع مشهد لتقرير يدعم نفسه. فينتج عن هذا إذن أن الهجوم على استقلالية السمات الشكلية سيكون هجوماً على أسبقيتها أيضاً (والعكس صحيح أيضاً)، وأودّ أن أعرض هجوماً في سياق قطعتين قصيرتين من

قصيدة ليسيداس.

تبدأ القطعة الأولى (وهي في الواقع القطعة الثانية من القصيدة) بالبيت (42):

*The willows and the hazel copses green*

*Shall now no more be seen,*

*Fanning their joyous leaves to thy soft lays.*

{Ll. 42 - 44}

أشجار الصفصاف وأيكات البندق الخضر

لن تُرى الآن أبداً،

تهفّف بأوراقها الجذلي على مهاجعك المريحة.

تقول أطروحتي هنا: إن القارئ يكوّن *making* (وأنا أريد أن تكون لكلمة " يكوّن " قوتها الحرفية) المعنى دائماً، وفي حالة هذه الأبيات سوف يتضمّن المعنى الذي يكوّنه القارئ افتراض (ومن ثمّ خلق) تقرير جازم بعد الكلمة " *seen* "، إن موت ليسيداس له تأثير كبير جداً على أشجار الصفصاف وأيكات البندق الخضر التي ، بفعل مشاركة وجدانية ، سوف تذبل وتموت (لن يراها أيّ شخص بعد الآن). وبكلمات أخرى ، سوف يجازف القارئ عند نهاية البيت (43) بتأويل معين، أو يقوم بعملية غلق إدراكه الحسي، أو أن يتخذ قراراً يدور حول ما سبق أن تمّ تقريره. وأنا لأقصد أنه يفعل أربعة أشياء، بل يفعل شيئاً واحداً قد يتخذ وصفه أي واحد من هذه الأشكال الأربعة: تكوين معنى، أو تأويل، أو القيام بغلق الإدراك الحسي، أو اتخاذ قرار بصدد ما هو مقصود. (وسوف تتضح أهمية هذه النقطة لاحقاً). وأياً كان الشيء الذي فعله (ونحن نميّزه مع ذلك) فإنه سوف يلغيه في فعل قراءة البيت القادم؛ لأنه يكتشف هنا أن عملية غلقه للإدراك الحسي، أو تكوين المعنى، كان فعلاً مبتسراً، فيتعيّن عليه تكوين معنى جديداً تكون العلاقة فيه بين الإنسان والطبيعة هي على العكس تماماً مما افتترض أولاً. فأشجار الصفصاف وأيكات البندق الخضر ستظل في الواقع مرئية، ولكن ليسيداس

لن يراها. إنه هو الذي سيموت، بينما ستبقى أشجار الصفصاف وأيكات البندق الخضر كما كانت عليه من قبل؛ تهفهف بأوراقها الجذلى على المهاجع المريحة لشخص آخر (إن مجمل البيت 44 يُدرك الآن كتحوير وتعديل لإطلاقية الكلمة " seen يرى "). فالطبيعة ليست متعاطفة، بل محايدة، وفكرة تعاطفها هي إحدى " الظنون الزائفة " التي تستحثها القصيدة باستمرار لتتكررها بعد ذلك .

تبيّن الجملة السابقة كم هو سهل الاستسلام لانحياز لغتنا النقدية والبدء بالحديث كما لو أن القصائد - وليس القراء أو المؤلفون - قد قامت بفعل أشياء معينة. إن كلمات من قبيل " تستحث " و " تتكرر " (وكلمات أخرى استخدمتها في هذا البحث) تدل ضمناً على قوى معينة، وإنه " لمن الطبيعي " فقط أن ننسب قوة إلى مقاصد المؤلف أولاً، وبعد ذلك ننسبها إلى الأشكال التي تجسدها تلك المقاصد على نحو مفترض. وأعتقد بأن الذي يحدث هو شيء مختلف تماماً: فبدلاً من أن ينتج عن القصد وتحققه الشكلي تأويل ( الصورة " العادية " ) يقوم التأويل بخلق قصد وتحقق شكلي لهذا القصد من خلال خلق الشرائط التي يصبح من الممكن فيها تمييزهما. وبكلمات أخرى، لقد فعلتُ في تحليل هذه الأبيات من قصيدة ليسيداس ما يفعله النقاد دائماً: فأنا « رأيتُ " ما أتاحت لي مبادئ التأويلية رؤيته أو وجهتي إلى رؤيته، وبعد ذلك تأملتُ وعزوتُ ما " رأيتُهُ " إلى نص وقصد معينين. وما وجهتي مبادئ إلى " رؤيته " هو قراء ينجزون أفعالاً، وهذه هي النقطة التي عندها أجد (أو بتعبير أدق: أعلن) أن تلك الأفعال المنجزة تصبح (بفعل خفة يد) تحديدات في النص، وتلك التحديدات تكون متاحة بعد ذلك لتعيين " السمات الشكلية "، وهذه كونها سمات شكلية تستطيع أن تتحمل (بصورة غير شرعية) مسؤولية إنتاج التأويل الذي هو في الحقيقة ينتجها. وفي هذه الحالة يتموضع التحليل الذي يوجده تأويلي عند نهاية البيت (42)، ولكن نهاية ذلك البيت (أو أي بيت آخر) تستحق بطبيعة الحال الانتباه أو التبيين فقط لكون نموذجي يتطلب (وهذه الكلمة الأخيرة ليست قوية بما فيه الكفاية) إغلاقات في الإدراك الحسي، ومن ثم تموضعات تحدث عندها تلك الإغلاقات، وفي هذا النموذج ستكون هذه النقطة إحدى تلك التموضعات على الرغم من: 1 أنها لم تكن ضرورية (فليست كل نهاية بيت

تُحدث إغلاقاً)، و 2 وفي نموذج آخر لا يعطي المرء فيه قيمة لفعاليات القراء، فلن يكون بإمكانه إظهار إمكانية قيام هذا النموذج.

والتفسير الذي أقترحه هو أن الوحدات الشكلية هي دائماً وظيفة للنموذج التأويلي الذي يستخدمه المرء؛ فهي ليست " في " النص، وسأدلل بالشكل نفسه فيما يتعلق بالمقاصد. وهذا يعني أن القصد ليس متضمناً " في " النص بشكل يفوق تضمّن الوحدات الشكلية، وفي الواقع يتكوّن القصد، شأنه في ذلك شأن الوحدة الشكلية، عندما تتمّ المجازفة بغلق الإدراك الحسي أو التأويل؛ إذ يتمّ التحقق منه بوساطة فعلٍ تأويليٍّ، وأودّ أن أضيف أنه لا يمكن التحقق من القصد بأية طريقة أخرى. وهذا التقرير الأخير من الاتساع بحيث لا يمكن تفحصه بتمامه هنا، بيد أنني أستطيع أن أخطئ لمتتالية برهانية سأتبعها عندما أتفحصه: فالقصد يُعرف عندما يدرك وعندما يُدرك فقط، ويدرك حالما تقرّر عنه شيئاً ما، وتقرّر عنه شيئاً ما حالما تكوّن معنى، وتكوّن معنى (أو هكذا يزعم نموذجي) حالما تقدر على ذلك.

لأربط لوالب برهاني بمثال أخير من قصيدة ليسيداس:

*He must not float upon his wat'ry bier*

*Unwept...*

{Ll. 13-14}

لم يعد طافياً على نعشه المائيّ

غير مؤبّن ...

وسيرة تجربة القارئ هنا هي نفسها كما في الأبيات السابقة (42-44)، فعند نهاية البيت (13) تتمّ المجازفة بغلق الإدراك الحسي، والمجازفة كذلك بمعنى يتكوّن، وعلى وفقه يفهم البيت على أنه تصميم يشبه الوعد: أي ثمة توقّع الآن بشيء سيتمّ إنجازه حول هذه الوضعية المؤسفة، والقارئ يستبِق نداء الفعل ببرنامج للشروع في مهمة إنقاذية. ومع ذلك، فعند الكلمة " *Unwept* " يخيب التوقّع والاستبِق، وسيكون



تحقق تلك الخيبة ملازماً لتكوين معنى جديد (وأقل سلوى): فلا شيء قد تمّ، وسوف يواصل ليسيداس تطوافه على نعشه المائي، وما من فعل سيحدث سوى الرثاء لحقيقة أنه ما من فعل سيكون مؤثراً بفاعلية بما فيها أفعال التكم والإصغاء إلى هذه المرثية (التي سنتلقى في البيت ٥١ دلالةً خادعة ومزيفة ذاتياً، "دموع شجية *melodious tear*"). ثمة ثلاث "بنى" تظهر للعيان في اللحظة نفسها تماماً، في اللحظة نفسها عندما يقرّر القارئ معنى لم يقرّره ليكون معنى جديداً، وسوف تكون تلك اللحظة أيضاً لحظة تمييز نموذج شكلي أو وحدة شكلية، نهاية بيت / بداية بيت، وستكون أيضاً اللحظة التي يتخذ فيها القارئ قراراً بشأن قصد المؤلف، أي بشأن ما كان يقصد من القول، وسيتخذ القرار مرة أخرى، ويعمله هذا سوف يكون قصداً آخر.

إذن هذه هي أطروحتي: إن شكل تجربة القارئ، والوحدات الشكلية، وبنية القصد هي كلها واحدة؛ فهي تتبدى للعيان في وقت واحد، ومن ثمّ لا تثار التساؤلات التي تدور حول الأسبقية والاستقلالية. بل إن هناك سؤالاً آخر سيثار وهو: ما الذي أنتجها؟ أي إذا كان القصد والشكل وشكل تجربة القارئ هي مجرد طرائق مختلفة للإشارة إلى (منظورات مختلفة عن) الفعل التأويلي نفسه، فما الذي يؤوِّله ذلك الفعل؟ وأنا لأستطيع الإجابة عن هذا السؤال، وأودّ أن أزعّم أنه ما من شخص آخر يقدر على ذلك، على الرغم من أن الشكلايين يحاولون الإجابة عنه بالإشارة إلى النماذج والادعاء بأنها متيسرة بصورة مستقلة عن (وسابقة على) التأويل. وتتغير هذه النماذج طبقاً للإجراءات التي تحدثها! فربما تكون إحصائية (النسبة المئوية للكلمات التي تتألف من مقطعين) أو قواعدية (نسبة التركيبات المجهولة الصيغة إلى التركيبات المعلومة الصيغة، أو نسبة الجمل ذات التفرّع الأيسر إلى الجمل ذات التفرّع الأيمن، أو أي شيء آخر)، ومهما كانت هذه النماذج، فإنني أودّ أن أبرهن على أنها لا تحدث في العالم بصورة بريئة، وإنما هي نفسها تتكوّن بوساطة فعل تأويلي حتى لو أنه لم يتمّ الاعتراف بذلك الفعل كما يحدث غالباً. وبطبيعة الحال، فكما أن هذا يصدق على تحليلاتي، فإنه يصدق على تحليلات أي شخص آخر أيضاً. وأنا أفرد، في الأمثلة المقدّمة هنا، فكرة "نهاية البيت" وأتعامل معها بوصفها واقعة طبيعية، وربما يستنتج

المرء أنها تكون، بوصفها واقعة، مسؤولة عن تجربة القراءة التي أصفها. والحقيقة كما أعتقد هي على العكس من ذلك: فنهايات الأبيات توجد استراتيجيات الإدراك الحسي وليس عن طريق آخر. ومن الناحية التاريخية، فإن الاستراتيجيات التي نعرفها مثل «قراءة الشعر (أو سماعه)» تتضمن لفت الانتباه للبيت بوصفه وحدة، بيد أن ذلك الإلتباه بالضبط هو الذي كَوَّن البيت بوصفه وحدة متيسرة (كتابية أم شفاهية). والقارئ الذي يعير انتباهه بهذا الشكل، ويعدُّ البيت واقعة عجماء أكثر منه مواضعة سيواجه قدراً كبيراً من الصعوبة مع الشعر الكونكريتي؛ وإذا ما تغلَّب على هذه الصعوبة فلن يكون السبب في ذلك أنه تعلم التغاضي عن البيت بوصفه وحدة، بل لأنه اكتسب مجموعة جديدة من الاستراتيجيات التأويلية (الاستراتيجيات التي تكون «قراءة الشعر الكونكريتي») بحيث إن البيت، بوصفه وحدة، لا يعود موجوداً في سياق هذه الاستراتيجيات. وباختصار، فإن ما يلاحظ هو ما جعل قابلاً للملاحظة، ليس باستخدام منظار واضح وغير مشوه، بل باستخدام استراتيجية تأويلية.

وربما يكون من الصعب التبيين من هذا الأمر عندما تصبح الاستراتيجية مألوفة جداً بحيث تبدو الأشكال الناتجة عنها جزءاً من العالم. ونجد أنه من السهولة افتراض أن الجناس الاستهلالي\* *alliteration*، بوصفه نتيجة، يعتمد على «واقعة» موجودة على نحو مستقل عن أي «استخدام» تأويلي قد يجريه المرء عليها، أي واقعة أن الكلمات المتقاربة جناسياً تبدأ بالحرف نفسه. بيد أننا لو تأملنا المسألة للحظة واحدة فقط، فسوف ندرك أن ذلك التشابه ليس تشابهاً طبيعياً، وإنما هو تشابه تفرضه مواضعة إملائية *orthographic*، بمعنى أنه نتاج تأويل. وعندما نستبدل المواضعات الصوتية بمواضعات إملائية (وهذا «اصطلاح» ألحَّ عليه تقليدياً الصفاثيون\*\* *pur-ists*) فسوف يتلاشى الأساس «الموضوعي» المفترض للجناس الاستهلالي؛ لأن نسخة

\* الجناس الاستهلالي هو بدء كلمتين متقاربتين أو متواليتين أو أكثر بنفس الحرف أو الصوت. (معجم مصطلحات الأدب - مجدي وهبة). المترجمان

\*\* لنزعة الصفاثية هي نزعة من يهتم بالكتابة والكلام نحو التزام الدقة والصحة في التعبير حسب ما تقرره قواعد الكلام في لغة ما. (معجم مصطلحات الأدب - مجدي وهبة). المترجمان

صوتية ستقتضي منّا التمييز بين الأصوات الأولية لتلك الكلمات نفسها التي تدخل في العلاقات الجناسية الاستهلالية، بدلاً من تكيف لتلك العلاقات قواعد التهجي التي تكونها. وربما يردّ شخص ما بالقول: مادام الجنس الاستهلالي ظاهرة سمعية، في حالة سماع الشعر، وليس ظاهرة مرئية، فإننا نمتلك مداخل غير مباشرة للأصوات المادية نفسها وسماع التشابهات " الحقيقية ". إلا أن " الوقائع " الفونولوجية ليست أكثر ابتعاداً عن التأويل (أو أقل خضوعاً للمواضعة) من " وقائع " الإملاء، فالسمات التي تميز بين الأصوات والتي تجعل من التلفظ والتلقي أمرين ممكنين هي نفسها نتاج نظام من الاختلافات يجب أن يفرض قبل أن يمكن تمييزها، فالنماذج التي تسمعها الأذن (شأنها شأن النماذج التي تراها العين) هي نماذج تقوم العادات الإدراكية للأذن بجعلها في المتناول.

ويوسع المرء أن يواصل هذا التحليل إلى حد أبعد ليصل به إلى " وقائع " القواعد. فتاريخ اللسانيات هو تاريخ التنافس بين النماذج *paradigms*، فكل نموذج يقدم تفسيراً مختلفاً لمكونات اللغة. فالأسماء والأفعال والجمل المنفصلة *cleft sentenc-* *es*، والتحويلات، والبنى العميقة والسطحية، والسيمات *semes*، والخبر *rheme*، والقوالب \* *tagmemes*، تراها حيناً ولا تراها حيناً آخر اعتماداً على الجهاز الوصفي الذي توّظّفه. والناقد الذي يؤسس تحليلاته بثقة على أساس الأوصاف التركيبية الراسخة إنما يستند إلى تأويل معين، أما الوقائع التي يشير إليها فهي قائمة هناك بوصفها نتيجة للنموذج التأويلي الذي يوجد لها (وبالطبع هو نموذج يكونه إنسان).

المبدأ واضح جداً، وهو أن الاختيار ليس بين الموضوعية والتأويل، وإنما بين تأويل غير معترف به بحد ذاته وتأويل يعي نفسه على الأقل. وهذا الوعي هو الذي أزعمه لنفسه على الرغم من أنني بعلمي هذا يجب أن أتخلّى عن المزاعم المكوّنة ضمناً في الجزء الأول من هذه المقالة. فأنا أحاول هناك البرهنة على أن نموذجاً رديئاً (لكونه

\* السيم هو أصغر وحدة لغوية حقيقية ذات معنى. أما الخبر فهو ما يقال عن موضوع الكلام. والقالب هو أصغر وحدة لغوية نحوية ذات معنى، وهو نمط يمثل تركيب جملة ما وتركيب جميع الجمل الموازية لها نحويّاً. (معجم علم اللغة النظري - محمد علي الخولي). المترجمان

مكانياً) قد كبح ما كان يحدث فعلاً، ولكن فكرة " يحدث فعلاً " هي، من خلال مبادئي المعلنة، مجرد فكرة تأويلية إلى أبعد حد تماماً.

## IV

يبدو إذن أن الثمن الذي يدفعه المرء لإنكاره أسبقية الأشكال أو المقاصد هو العجز عن تحديد كيف يتسنى للمرء أن يبدأ. ومع ذلك نحن نبدأ، ونمضي في عملنا، ونتيجة لذلك ينهض اعتراض ضد الصفحات السابقة مباشرة. فإذا كانت الأفعال التأويلية هي مصادر الأشكال وليست شيئاً آخر، فلم لا ينجز القراء دائماً الأفعال نفسها، أو متواليه عشوائية من الأشكال؟ وباختصار كيف يتسنى للمرء أن يشرح «واقعتي» القراءة هاتين؟: ١. سوف ينجز القارئ نفسه قراءتين مختلفتين عندما يقرأ نصين " مختلفين " (لقد أحطتُ هذه الكلمة " مختلفتين " بعلامات الاقتباس لأن منزلتها هي بالضبط موضع التساؤل)، ٢. إن قراء مختلفين سينجزون القراءة نفسها عندما يقرأون النص " نفسه " (وهذه الكلمة أحطتها بعلامات الاقتباس للسبب نفسه أيضاً). وهذا يعني أن كلاً من ثبات التأويل بين القراء وتنوعه عند قارئ واحد يبدو أنهما يبرهنان على وجود شيء ما مستقل عن الأفعال التأويلية وسابق عليها، شيء ما ينتجها. وسوف أردّ على هذا التحدي بأن أقرر أن كلاً من الثبات والتنوع هما في المحصلة وظيفتان للاستراتيجيات التأويلية أكثر من كونهما وظيفتين للنصوص.

لنفترض أنني أقرأ قصيدة ليسيدياس. فما الشيء الذي أفعله؟ باديء ذي بدء، أنا لأنجز " مجرد قراءة "، فهذه فعالية لا أومن بها؛ لأنها تدل ضمناً على إمكانية قيام إدراك حسي محض (أي خالياً من الغرض). بل على العكس من ذلك، إنما أنا أشرع على هدي قرارين تأويليين (على الأقل) هما: 1 إن قصيدة ليسيدياس قصيدة رعوية، 2 وإنها قصيدة كتبها ملتون. (ولابد من أن أضيف أن مفهومي " رعوي " و " ملتون " هما أيضاً مفهومان تأويليان، أي أنهما لا يمثلان مجموعة حقائق موضوعية لاتقبل

الجدل، لأنهما إن كانا كذلك، فإن كتباً كثيرة جداً لن تكون مكتوبة الآن). وحالما يتخذ هذان القراران (وأنا إن لم أتخذ هذين القرارين فسأخذ قرارات أخرى، وستكون قرارات مترابطة منطقياً بالطريقة نفسها) سأكون مستعداً حالاً لإنجاز أفعال معينة و"إيجاد" الموضوعات من خلال البحث عنها ( وهذه الموضوعات هي العلاقة بين العمليات الطبيعية ونشاطات الإنسان، وتأثير الشعر أو أية فعالية أخرى)، ولنح الدلالات (للأزهار والجدول والرعاة والآلهة الوثنية) ولتحديد الوحدات " الشكلية " (المرثية والمؤاساة والتحول\* *turn*، وتوكيد الإيمان .. إلخ). إن نزوعي لإنجاز هذه الأفعال (وثمة أفعال أخرى، فالقائمة السابقة ليست شاملة) يكون مجموعة من الاستراتيجيات التأويلية التي تصبح، عندما توضع موضع التنفيذ، فعل القراءة الواسع. بمعنى أن الاستراتيجيات التأويلية لاتوضع موضع التنفيذ بعد القراءة (لأن فعل القراءة في هذه الحالة سيكون فعلاً من أفعال الإدراك الحسي المحض الذي لاؤمن به)، بل إنها تشكل القراءة؛ ولأنها تشكل القراءة فإنها تمنح النصوص شكلاً، وتكون بمثابة المكون لهذه النصوص، وليست الشيء الناتج عن هذه النصوص كما يفترض عادة. وبناء على ذلك، بوسعنا أن نستدل على بضعة نتائج مهمة من هذا الوصف:

(١) لم يكن عليّ تنفيذ مجموعة الاستراتيجيات التأويلية هذه؛ لأنني لم أكن ملزماً باتخاذ تلك القرارات التأويلية (السابقة على القراءة). فقد كان بإمكانني أن أقرر مثلاً أن قصيدة ليسيداس كانت نصاً وجدت في مجموعة من الأوهام والدفاعات تعبيرها. ولكانت هذه القرارات تستلزم افتراض مجموعة أخرى من الاستراتيجيات التأويلية (ولعلها تكون مثل تلك الاستراتيجيات التي قدمها نورمان هولاند في كتابه دينامية الإستجابة الأدبية)، وكان تنفيذ تلك المجموعة من الاستراتيجيات التأويلية يستلزم نصاً آخر.

\* التحول هو اللفظ الاصطلاحي الذي يقصد به التحول بالمعنى والقافية بعد البيت الثامن من السونيتة كما طوره الشاعر الإيطالي بترارك. (معجم مصطلحات الأدب - مجدي وهبة). المترجمان

٢) كنتُ أستطيع تنفيذ هذه المجموعة من الاستراتيجيات عندما تُقدّم مع نصوص لم تحمل العنوان (ومرة أخرى، فإن مفهوم العنوان نفسه هو نفسه تأويل) الآتي: ليسيداس، نشيد رعوي \* *Lycidas, A Pastoral Monody*.... وكنتُ أستطيع أن أقرر (وهذا قرار اتخذه بعضهم) أن رواية آدم بيد ( *Adam Bede* ) رواية للروائية جورج جونز ) عمل رعوي كتبها مؤلفة جعلت من ملتون بصورة واعية قدوة لها (ويبقى أن نتذكّر أن مفهومي " رعوي " و " ملتون " هما تأويلان وليس حقيقتين عامتين)، أو كنتُ أستطيع أن أقرر، كما فعل إمبسون، أن هناك أشياء كثيرة لم يُنظر إليها على أنها رعوية في الوقت الذي كان يجب أن تُقرأ كونها كذلك، وأن أياً من هذين القرارين كان سيبحث على مجموعة من الاستراتيجيات التأويلية التي كانت ستكتب، عندما توضع موضع التنفيذ، النص الذي أكتبه عندما أقرأ قصيدة ليسيداس. (فهل توافقني على ذلك؟).

٣) إن قارئاً آخر غيري يعمل على أن يضع موضع التنفيذ، عندما تقدّم له قصيدة ليسيداس، مجموعة من الاستراتيجيات التأويلية مشابهة لاستراتيجياتي التأويلية (وكيفية إنجاز ذلك هي مسألة سأقوم بمعالجتها لاحقاً)، أقول إن قارئاً كهذا سينجز سلسلة الأفعال التأويلية نفسها (أو على الأقل مشابهة لها). فهو وأنا قد يغرينا عندئذ الادعاء بأننا متفقان بصدد القصيدة (مفترضين بذلك أن القصيدة موجودة على نحو مستقل عن الأفعال التي ينجزها أي واحد منّا)، ولكن الشيء الذي سوف نتفق عليه حقاً هو طريقة كتابتها.

٤) إن قارئاً آخر غيري يضع موضع التنفيذ، عندما تقدّم له قصيدة ليسيداس (وأرجو أن تتذكّر أن منزلة قصيدة ليسيداس هي موضوع المسألة)، مجموعة مختلفة من الاستراتيجيات التأويلية سوف ينجز سلسلة مختلفة من الأفعال التأويلية. (وأنا أسلم، وهذا جزء من إيماني، بأن ذلك القارئ سوف ينفذ دائماً مجموعة من

\* نشيد (مونوديا): هي، في الشعر اليوناني القديم، مرثية ينظمها الشاعر للإشاد المنفرد، وكثيراً ما كانت تُنشد في أثناء المناسبات. وتتميز بتقسيمها على أدوار تتكرر تباعاً من غير تغيير في وزنها العروضي. (معجم مصطلحات الأدب - مجدي وهبة). المترجمان

الاستراتيجيات التأويلية، ومن ثمّ ينجز سلسلة معينة من الأفعال التأويلية). وقد يشكو أحدنا حينئذٍ للآخر من أنه ليس بمقدورنا أن نقرأ القصيدة نفسها (والنقد الأدبي يغصّ بمثل هذه الشكاوى) وسيكون هو على حق؛ لأن كل واحد منا سوف يقرأ القصيدة التي كوّنّها.

إن النتيجة المتمخّضة عن هذه النقاط الأربع هي أن مفهومي النصوص "نفسها"، والنصوص "المختلفة" هما مفهومان تخيليان. فأننا إن قرأتُ قصيدة لسيّداس وقصيدة الأرض اليباب بشكل مختلف (وفي الحقيقة أنا لأفعل ذلك) فلن يكون مردُّ ذلك إلى أن البنى الشكلية لهاتين القصيدتين (ولو أن تسميتهما بالقصيدة هو أيضاً قرار تأويلي) تقوم بإحداث استراتيجيات تأويلية مختلفة، بل السبب في ذلك هو أن نزوعي لتنفيذ استراتيجيات تأويلية مختلفة سوف يقوم بإنتاج بنى شكلية مختلفة. أي أن القصيدتين مختلفتان لأنني أنا الذي قررتُ أنهما كذلك. والبرهان على ذلك هو إمكانية فعل العكس (وهذه هو سبب أهمية النقطة ٢ في أعلاه). بمعنى أن الإجابة عن السؤال الآتي: "لماذا تكون نصوص مختلفة باعثة على متتاليات مختلفة من الأفعال التأويلية؟" هي أن النصوص المختلفة غير ملزمة بذلك، وهذا جواب يدل ضمناً وبقوة على "أنها" غير موجودة. وفي الحقيقة، كان من الممكن دائماً أن نضع موضع الفعل استراتيجيات تأويلية معدّة لجعل جميع النصوص نصاً واحداً، أو لنعبّر عن ذلك بدقة، إنها معدّة لتكون أبداً النص نفسه. فعلى سبيل المثال، يلحّ القديس أوغسطين على استراتيجية كهذه تماماً في كتابه في العقيدة المسيحية *On Christian Doctrine* حيث يذكر "قاعدة الإيمان" التي هي بطبيعة الحال قاعدة تأويل. والأمر بسيط بشكل يبعث على الانبهار: فكل شيء في الكتاب المقدّس، وفي الحقيقة كل شيء في العالم عندما يُقرأ بطريقة مناسبة، يشير إلى (أو يحمل معنى) حبّ الله لنا، ومسؤولية استجابتنا لحبّ أخواننا إكراماً له. وإذا صادفتُ شيئاً لا يبدو للوهلة الأولى أنه يؤيد هذا المعنى - مثل "ذلك لا يتعلق حرفياً بالسلوك الفاضل أو بحقيقة الإيمان" - فعليك أن تفهمه عندئذٍ على أنه يعبر بصورة مجازية"، وتعمل على تمحيصه "إلى أن ينتج عنه تأويل يُقدّم إلى سلطة مؤسسة خيرية". وهذا هو إذن اشتراط لما هو موجود من معنى من جهة،

ومجموعة من التوجيهات لإيجاد ذلك المعنى، تلك التوجيهات التي هي بطبيعة الحال توجيهات من الاستراتيجيات التأويلية تعمل على تكوينه، أي إعادة إنتاج النص نفسه إنتاجاً لامتناهياً. ومهما يكن تفكير المرء بصدد هذا البرنامج التأويلي، فإن نجاحه وتنفيذه قد صادقت عليهما قرون من التفسير المسيحي. ونقطة جدال هي أن أي برنامج تأويلي، أي أية مجموعة من الاستراتيجيات التأويلية، يمكن أن يكون له (أولها) نجاح مشابه على الرغم من أن بعضها كان ناجحاً كهذا البرنامج على نحو مثير. (إن البرنامج التأويلي الأكثر نجاحاً الآن، ولثلاث مائة سنة على الأقل، كان قد اشتهر باسم " اللغة العادية ". وبرامجنا الدراسية الخاصة ذات الميزة نفسها في إعادة الإنتاج الدائم للنص الواحد نفسه تتضمن النقد التحليلي النفسي، والنزعة الروبرتسنية -*Robertso-nianism* (التي تنذر دائماً بمدى سيطرتها على حقب قادمة)، وعلم الأرقام السحري\* *numerology* (تماثل قائم على افتراض الاختلافات الثابتة غير القابلة للعد).

والسؤال الآخر الذي يواجهنا بتحدٍ هو: "لماذا سينفذ القراء المختلفون الاستراتيجية التأويلية نفسها عندما يواجهون النص نفسه؟"، ويمكن معالجة هذا السؤال بالطريقة نفسها. والجواب مرة أخرى هو أنهم غير ملزمين بذلك، ودليلي على ذلك تاريخ النقد الأدبي بأسره. ومرة أخرى يدل هذا الجواب ضمناً على أن مفهوم «النص نفسه» هو نتاج حيازة قارئين أو أكثر على استراتيجيات تأويلية متشابهة.

ولكن لماذا يجب أن يحدث هذا دائماً؟ ولماذا يجب دائماً أن يتفق قارئان أو أكثر، ولماذا يجب أن تحدث الاختلافات المضطربة - أي المألوفة - عند قارئ واحد دائماً؟ وما تفسير ثبات التأويل (على الأقل بين مجموعات معينة في أزمان معينة) من جهة، وما تفسير التغير المنتظم للتأويل إن لم يكن ثبات النصوص وتغيرها من جهة أخرى؟ والإجابة على كل هذه الأسئلة قائمة في فكرة موجودة في مناقشتي ضمناً، وهي فكرة الجماعيات التأويلية. فالجماعيات التأويلية تتألف من أولئك الذين يشتركون في الاستراتيجيات التأويلية لا من أجل القراءة (بالمعنى المتعارف عليه) وإنما من أجل كتابة النصوص، ومن أجل تعيين صفاتها المميزة وتحديد مقاصدها. وبكلمات أخرى،

\* أي دراسة الدلالة السحرية للأرقام. المترجمان



فإن هذه الاستراتيجيات موجودة قبل فعل القراءة لتحديد بذلك شكل ما يُقرأ وليس أي شيء آخر كما يُفترض عادة. فإذا كانت جماعية تأويلية تؤمن بوجود أنواع من النصوص فسوف ينحت أعضاء هذه الجماعة نخيرة من الاستراتيجيات لتكوين النصوص. أما إذا كانت الجماعة تؤمن بوجود نص واحد فقط، فإن الاستراتيجية المفردة التي يوظفها أعضاء الجماعة سوف تكتب على الدوام هذا النص. وسوف تتهم الجماعة من النوع الأول الجماعية من النوع الثاني أنهم اختزاليون، وبالمقابل سوف يسمي هؤلاء متهميهم بأنهم سطحيون. والافتراض الذي تحمله كل جماعية عن الأخرى هو أنها لم تدرك بصورة صحيحة " النص الحقيقي "، والحقيقة هي أن كلا منهما يدرك النص (أو النصوص) الذي تقتضيه وتحققه استراتيجيات تأويلية. وهذا هو إذن تفسير كل من ثبات التأويل بين قراء مختلفين (ينتمون إلى الجماعة نفسها) والاضطراد الذي من خلاله سوف يوظف قارئ واحد استراتيجيات تأويلية مختلفة، وبذلك يكون نصوصاً مختلفة (وهو قارئ ينتمي إلى جماعيات مختلفة). وتفسر أيضاً السبب الذي من أجله تنشأ التعارضات، ولماذا يمكن مناقشتها بطريقة مبدئية: فليس السبب في ذلك ثبات النصوص، وإنما الثبات في تركيب الجماعيات التأويلية، وإذن في المواقع المتعارضة التي يجعلونها ممكنة. وبطبيعة الحال، فإن هذا الثبات مؤقت (بخلاف ثبات النص الذي يحظى بالتأييد، والذي هو بعبارة أخرى ثبات أبدي). تتوسع الجماعيات التأويلية وتتهار، والأفراد ينتقلون من إحداها إلى الأخرى، وبينما لا تكون الولاءات مستمرة، فإنها قائمة دائماً موقرة أساساً كافياً تماماً لاستمرار المعارك التأويلية، وتحولاً وانسياباً كافيين تماماً لتؤكد أنها لن تتوطد على الإطلاق. وهكذا يقف مفهوم الجماعيات التأويلية بين هدف مستحيل وخوف يفضي بالكثيرين إلى صيانتته. وذلك الهدف هو الموافقة التامة، وهو يقتضي نصوصاً ذات منزلة مستقلة عن التأويل. أما الخوف فهو خوف من فوضى التأويل، وهذا يمكن أن يتحقق فقط عندما يتم التخلي عن التأويل (أي تكوين نص) تماماً. إن التضامن الهش، ولكن الحقيقي، للجماعيات التأويلية هو الذي يتيح لأحدنا التحدث مع الآخر، ولكن بلا أمل أو خوف من أن نكون قادرين على التوقف.

وبكلمات آخر، فإن الجماعيات التأويلية ليست أكثر ثباتاً من النصوص؛ لأن الاستراتيجيات التأويلية ليست استراتيجيات طبيعية أو كونية، وإنما هي استراتيجيات يتم الحصول عليها عن طريق التعلم. وهذا لا يعني أن هناك مرحلة معينة لم يتعلم فيها الفرد شيئاً ما بعد. فالقدرة على التأويل لا تُكتسب، فهي مكون أساسي للكيان الإنساني. والشئ الذي يُكتسب هو طرائق التأويل، وتلك الطرائق نفسها يمكن أن يطويها النسيان، أو أن تُستأصل، أو أن تُعقد، أو ألا تُمحض الاستحسان ("لا أحد يقرأ بهذه الطريقة بعد الآن"). وعندما يحدث أي من هذه الأشياء، فثمة تغير مطابق يقابله في النص، لا لكونها قرئت بصورة مختلفة، بل لأنها كتبت بصورة مختلفة.

إن، الثبات فقط متأصل في الحقيقة القائلة (في نموذجي على الأقل) بأن الاستراتيجيات التأويلية منتشرة أبدأً، وهذا يعني أن التواصل أمر محفوف بالمخاطر أكثر بكثير مما اعتدنا أن نفكر فيه؛ لأنه إذا لم تكن هناك نصوص ثابتة، بل فقط استراتيجيات تأويلية تكونها، وإذا لم تكن هذه الاستراتيجيات طبيعية، وإنما هي استراتيجيات مكتسبة (ولذلك فهي ليست في متناول وصف محدود) فما الذي يفعله القائلون (المتكلمون، والمؤلفون، والنقاد، وأنا، وأنت)؟ وهؤلاء القائلون يقومون، بحسب النموذج القديم، بتناقل المعاني الجاهزة أو المصنوعة قبلاً. وتكون هذه المعاني مشفرة، ويُسلم بأن الشفرة قائمة في العالم بصورة مستقلة عن الأفراد الذين يُجبرون على وصل أنفسهم بها (لأنهم إن لم يفعلوا ذلك، فسيقعون في خطر الانحراف الصريح). ومع ذلك ليست المعاني، حسب نموذجي، مستخلصة، وإنما هي مكونة، ولكنها ليست مكونة من خلال أشكال مشفرة، بل من خلال استراتيجيات تأويلية تقوم بإيجاد تلك الأشكال. ويترتب على هذا إذن أن القائلين يقومون بمنح المستمعين والقراء فرصة تكوين المعاني (والنصوص) من خلال دعوتهم إلى أن يضعوا مجموعة من الاستراتيجيات موضع التنفيذ. ويُفترض أن تلك الدعوة سيتم إدراكها، ويستند هذا الافتراض إلى تصور متكلم أو مؤلف عن الحركات التي سيؤديها إذا ما واجهته أصوات أو علامات يقولها أو يدونها.

للوهلة الأولى يبدو هذا الوصف للأشياء أنه يعيد ببساطة إثارة الاعتراض القديم: أفليس هذا اعترافاً بأن هناك، رغم كل شيء، تشفيراً شكلياً ربما ليس للمعاني، وإنما لتوجيهات تكوينها، وتوجيهات تنفيذ الاستراتيجيات التأويلية؟ وجوابنا على هذا هو أنها ستكون مجرد توجيهات بالنسبة لأولئك الذين يحوزون سلفاً على استراتيجيات تأويلية في المقام الأول. وبدلاً من إنتاج أفعال تأويلية، فإنهم هم نتاج أحد هذه الأفعال التأويلية. فربما يجازف مؤلف بفكرته لاسبب شيء ما " في " العلامات، بل بسبب شيء يفترضه هو في قارئه. فوجود "العلامات" هو نفسه وظيفة لجماعية تأويلية؛ لأن هذه العلامات سيتم تمييزها (أي تكوينها) من طرف أعضاء الجماعة فقط. أما أولئك الذين يقفون خارج تلك الجماعة، فسوف ينشرون مجموعة مختلفة من الاستراتيجيات التأويلية (لأنه لا يمكن الامتناع عن التأويل)، ومن ثم سوف يكونون علامات مختلفة.

وهكذا أقوم من حين إلى آخر بجعل النص يتواري، ولكن لا تتواري معه المشكلات لسوء الحظ. فإذا كان شخص ما ينفذ باستمرار استراتيجيات تأويلية ليكون عن طريق هذا الفعل نصوصاً ومقاصد ومتكلمين ومؤلفين، فكيف يتسنى لأي واحد منا أن يعرف ما إذا كان عضواً كأي واحد منا في الجماعة التأويلية نفسها؟ والجواب على ذلك: إنه لا يستطيع مادامت كل بيئة تقدم لتدعيم هذه الدعوة ستكون هي نفسها تأويل (لاسيما إذا كان " الآخر " مؤلفاً متوقفاً منذ زمن). و " الدليل " الوحيد على العضوية هو الصحبة، أي علامة التقدير من شخص ما في الجماعة نفسها، شخص يقول له شيئاً لا يمكن لأي منا أن يقوله لطرف ثالث: " نحن نعرف ". وأنا أقولها لك الآن صريحة: فلتعرف جيداً أنك ستوافقني (أي تفهمني) فقط في حالة إذا كنت توافقني سلفاً.



نحن على صواب عندما نقول إن العالم بناء مشيد.  
ولكن هذا لا يعني أنه بناء من تشييدي أنا؛ لأن  
هذه الـ "أنا" هي - كما العالم - بنائي المشيد  
أيضاً....

ت. س. إليوت - المعرفة والخبرة

كان أحد الجوانب الأبرز في الموقف الأميركي من الحركتين النقديتين الفرنسيتين -  
البنوية والتفكيك - في السنوات العشر الأخيرة هو الطريقة التي تشوّهت بها القوة  
السجالية لهاتين الحركتين في الترجمة. وبنظرة استرجاعية في الأقل، يبدو من الواضح  
تماماً أن "نقد التمثيل *critique of representation*" مستمدٌ من مفاهيم سوسير عن  
اعتباطية العلامة؛ ولذلك فإن من الصعب على الطبيعة المنظمة والتمييزية للمعنى أن  
تبدو - بالنسبة للنقد الأدبي الأميركي - شيئاً ثورياً كما كانت عليه ذات مرة بالنسبة  
للنقد الأدبي في فرنسا. وعلى الرغم من ذلك، كانت العقيدة الأساسية للنقد الجديد هي  
أن اللغة الأدبية هي في الأقل لغة "لامرجعية *non-referential*" (بمعنى أنها لا يمكن أن  
تفهم بوصفها تمثيلاً لقصد متجسد يعود للمؤلف، ولا بوصفها تمثيلاً لـ "واقع"  
خارجي وقبلي)، وبذلك قد نزع جميعاً إذا أحسسنا بالرغبة في ذلك - وإلى الحد الذي  
يمكن أن يميز فيه "الخطاب التفكيكي" على نحو مناسب كونه خطاباً "يقوِّض المنزلة  
المرجعية للغة التي يفكّكها" - أننا كنا مفكّكين منذ عشرين عاماً. وما يسترعي الانتباه  
هو أننا لم نكن، بطبيعة الحال، نحسّ بالرغبة في ذلك. وفي الحقيقة، كان وجود هذه  
الافتراضات الشائعة كما يبدو ذا أثر طفيف، أو ليس له من أثر، على النقاد

الأميركيين الذين خفوا سراعاً، عوضاً عن ذلك، إلى اتخاذ المقاومة السلبية موقفاً لهم ضد جانب آخر من نظرية التفكيك، أي الطبيعة الذاتية المتضمنة في هذه النظرية كما فهموها هم. وهكذا شهدنا مناقشات كتلك التي دارت بين هيليس ملر *Hillis Miller* (الذي يكتب في مجلة *Diacritics*) وأبرامز *M. H. Abrams* (الذي أجابه على صفحات مجلة *Critical Inquiry*)، وربما كانت المجابهة بين المجلات أمراً له دلالاته الأيقونية الخاصة. يتهم ملر في هذه المناقشة أبرامز بالسذاجة التأويلية نظراً لافتراض هذا الأخير أن للنصوص " معنى مفرداً لا لبس فيه "، ويردّ عليه أبرامز بأنه ليس إلى هذه الدرجة من السذاجة، وفي الحقيقة يعتقد أبرامز بأن "جميع المقاطع المعقدة غامضة بدرجة معينة"، ويقول: ما لم يوافق المرء على إمكانية أن يكون هناك معنى "محدد أو قابل للتحديد" فإن فكرة التاريخ الأدبي نفسها تصبح فكرة مستحيلة. ولذلك فإن افتراضاته التأويلية هي كما يقول:

إن المؤلفين المنوّه بهم في كتابي (*Natural Supernaturalism*) لم يكتبوا من أجل تقديم مثيرات لفظية... أو لإثارة براعة القارئ التأويلية، وإنما كتبوا لكي يفهموا، ولكي يتم لهم ذلك كان عليهم أن يتقاربوا لمعايير لغتهم الشائعة بغية تحويلها لصالح استعمالاتهم الإبداعية الخاصة. ومنتالية الجمل التي كتبها هؤلاء المؤلفون قد تمّ تصميمها لتتطوي على لبّ المعاني المحددة، وعلى الرغم من أن هذه الجمل تتبع درجة معينة من الحرية التأويلية... إلا أن جوهر ما يريدون إيصاله يمكن أن يكون مفهوماً من طرف قارئ كفاء يعرف كيف يطبق معايير اللغة والشكل الأدبي التي يوظفها الكاتب. وأمام القارئ طرائق متنوعة لاختبار ما إذا كان فهمه فهماً "موضوعياً"، إلا الطريقة الرئيسية هي أن يجعل من تأويله تأويلاً عاماً؛ وبذلك يمنح تأويله إمكانية مصانقة الآخرين عليه أو تكذيبه من خلال تأويلات القراء الكفاء الآخرين الذين يحملون الافتراضات نفسها بصدد إمكانية التواصل القابل للتحديد.

يثير هذا المقطع قضايا نظرية عديدة جداً، غير أنني أعتقد بإمكانية النظر إلى هذه القضايا على أنها جميعاً متأصلة في التقابل الرئيسي بين ما يدعوه أبرامز " التواصل المحدد " من جهة أولى، وما يدعوه " الحرية التأويلية " من جهة ثانية، وهذا التقابل نفسه يدل على إدراك أبرامز للإمكان الذاتي الجذري الذي تتمتع به الذات، وعلى اعتقاده بضرورة تقييد ذلك الإمكان، وبطبيعة الحال يوحي أبرامز نفسه بأن العنصرين اللذين وصفهما بأنهما متقابلان هما، في الحقيقة، متكاملان، وما يمتاز به نموذج هو أنه ليس أحادي المعنى تماماً، كما أنه لا يتضمن معنيين أو أكثر، بل بالأحرى يأخذ بنظر الاعتبار " لب " المعاني المحددة، أو المتفق عليها، وما يدعوه المنظرون بـ " شبه الظل " للمعاني الأكثر إشكالية التي يمكن لنقاد الأدب أن يختلفوا حولها. (وبهذا المعنى فإن تمييز أبرامز يطابق على نحو وثيق تقسيم هيرش E. D. Hirsch المعروف بين المعنى *meaning* والدلالة *significance*) وعلى أية حال، فمن الجدير بالملاحظة أن ذلك التكامل بين مجالي المعنى عند أبرامز يمكن أن يُحدّد فقط من خلال التفكير فيهما بوصفهما منتظمين بشكل هرمي، أي من خلال التسليم بالأولوية الواضحة للمعنى المحدد. ذلك لأن المعنى المحدد، لكي يكون كذلك، لا بد من أن يفهم على أن له وجوداً مستقلاً عن أي مؤلّف. ولا يُستحثّ القارئ على ممارسة ما يدعوه أبرامز بـ " براعته التأويلية " إلا بعد أن يُحدّد " لب " المعنى، ولا تدخل الذاتية إلى الساحة إلا بوصفها نوعاً من أفكار ترد على خاطر فيما بعد.

ومع ذلك، فإن أبرامز لا يصرّ على أولوية المعنى المحدد فقط، فهو يقترح، على الأقل، ثلاث استراتيجيات مختلفة لموضعة المعنى وضمانته. وأول هذه الاستراتيجيات هي استحضار قصد المؤلّف (" أي متتالية الجمل التي كتبها المؤلفون والتي صُمّمت لتحتوي على لبّ معنى محدد ")، والاستراتيجية الثانية هي الاستعانة بالواقع اللساني للنص نفسه (" أي معايير اللغة والشكل الأدبي ")، أما الاستراتيجية الثالثة فهي الاستعانة بالقدرة الاحترافية لقراء متدربين. وللوهلة الأولى تبدو هذه الاصطفائية على قدر ضئيل من التفرد، ولكنها في الحقيقة اصطفاوية مرهفة. ويتمثل تفردّها في طريقتها الغريبة في مجانسة المقتربات النقدية التي فُهمت، عادة، على أنها مقتربات

متنافسة فيما بينها. وهكذا لأن المعركة التي دارت حول " المغالطة القصدية " مثلاً، قد أطفأ أوارها تماماً نموذج يصرّ على ضرورة اكتشاف مقاصد المؤلف، وعلى المنزلة الشائعة والمعيارية للنص ذاته في وقت واحد. وكمثال آخر، فُهمت مزاعم البنيوية الفرنسية (أو في الأقل كما نقلها جوناثان كير) على أنها منسجمة تماماً، إن لم تكن متطابقة، مع مزاعم النقاد الجدد ومدرسة شيكاغو أيضاً. ولكن إذا كانت حالة الانسجام هذه حالة متفردة تماماً، فإنها هي نفسها الحالة المرهفة جداً. ويبدو أن ما يلحّ عليه أبرامز هنا هو أن مثل هذه التمييزات بين المدارس النقدية تافهة نسبياً، ويبدو أن ما يقدمه لنا أبرامز، بدل تلك التمييزات، إنما هو وصف إلزامي نوعاً ما لتاريخ النقد الأدبي الأنجلو-أميركي المعاصر الذي يبدو الآن سلسلة من الاستراتيجيات المصممة لضمان وجود المعاني المحددة وجهلها في متناول اليد، وقد أصبحت هذه الاستراتيجيات ضرورية تخوفاً من الطابع الذاتي، أي الخوف من ذات المؤلّ الفردية. ومن خلال هذا الوصف إذن، ربما يأتي المعنى المحدد من المؤلف (في هذه الحالة يُفهم النص على وفق المعنى الذي قصد المؤلف من النص أن يعنيه)، وربما يوضع في النص نفسه (فالنص يعني ما يقوله)، أو ربما يكون وظيفة " للقدرة الأدبية " (فالنص يعني الشيء الذي تفهمه منه جماعية القراء المحترفين)، والأمر الوحيد المهم هو أن ذلك المعنى يجب أن يكون محدداً وغير خاضع لتزوات القراء الأفراد. فإن لم هناك معانٍ محددة، فإن حرية المؤلّ يمكنها أن تصنع بالنص أي شيء ترغب فيه، وسوف يمكن لهذه النسبية المطلقة أن تخلق، على الأقل، سخرية أنانوية من النقد الأدبي، وفي أسوأ الأحوال تقوم بمنح الموافقة للنزعة الشكية الأخلاقية المتطرفة والهدامة. فالأعداء، حسب تعبير هيرش، هم " الملحدون المعرفيون *cognitive atheists* " : فماداموا لا يعتقدون بإمكانية " المعرفة الموضوعية في العلوم الإنسانية "، فإنهم يشعرون بالحرية في فرض تأويلاتهم الذاتية الخاصة على النصوص كافة، ويعرضون علينا فقط الاقتراح المرفوض القائل إن معنى أي نص هو المعنى الذي نريده أن يكون لذلك النص.

إن هذا الارتياب في ذات الفرد لم تكن له سابقة في النقد والفلسفة الأميركيين



على الإطلاق. وقد كانت مشكلة الذات مشكلة مركزية في تطور البراغماتية الأميركية، وفي الحقيقة فإن إحدى الطرائق المقدّسة - تلك القداسة الناجمة عن التقادم في الزمن - في التمييز بين براغماتية وليم جيمس *William James* وبراعماتية جارلس سندررس بيرس *C. S. Peirce* تتمثل في الإشارة إلى أن جيمس، حسب تعبير رالف بارتون بيرس، " قد أظهر القيمة الأسمى لتلك المجاهدات الفذة لدى كل فرد، التي تتكشف له وحده طبيعتها الأصلية "، في حين شدّد بيرس، ومن بعده جوشيا رويس *Josiah Royce*، " على الجماعية بوصفها شيئاً واقعياً ومثالياً "، ويذهب رويس - في لحظات الحماسة القصوى - بعيداً جداً إلى حد مساواة النزعة الفردية بالخطيئة الأولى. ومع ذلك، ففي الإشارة إلى رويس وبيرس فإننا لاندلُ على علامة طاغية في الموقف الأميركي المرتاب في الذات حسب، بل نحن بالأحرى نعيّن سلسلة من اللحظات التاريخية - قراءات بيرس لديكارت سنة 1868، وبعد ذلك خلال سنتي 1877 - 1878، وقراءة رويس لبيرس بعد خمس وثلاثين سنة، أي سنة 1913 - التي ربطت بمنتهى الوضوح مسائل التأويل والذات، وفي هذه اللحظات التاريخية خضعت بعض " الافتراضات التأويلية "، التي أعلن عنها أبرامز، لبحث دقيق وبارع. وأنا أعنى هنا ابتداء بأولى هذه اللحظات، أي سنة 1868، تلك اللحظة التي ظهرت فيها مقالتان لبيرس تحت عنوان " مسائل تدور حول ملكات منسوبة للإنسان " و " بضع نتائج لأربعة أنواع من العجز ".

إن تناول هذه المقالات من طرف ناقد أدبي بوصفها " قراءات " لبيرس لديكارت، قد يكون على أية حال أمراً مضللاً نوعاً ما، مادامت هذه المقالات لاتعلن عن نفسها كقراءات تشنّ هجوماً كاسحاً تعدّ ديكارت - وهو أبو الفلسفة الحديثة - مسؤولاً مسؤولية مباشرة عن الخطايا التي اقترفها أولاده الصغار الكثيرون. ويعيّن بيرس على نحو خاص أربعة مظاهر " للروح الديكارتية " تميّزها كونها روحاً حديثة وشائنة بشكل مميّز: وأول هذه المظاهر هو إنها تعلّم " أن على الفلسفة أن تستهلّ خطواتها بالشك الكلي، في حين لم تشكّ الفلسفة الإسكولائية في الأصول مطلقاً "، والمظهر الثاني هو إنها تعلّم " أن الاختبار النهائي لليقين يجب أن يتأسس في وعي الفرد، في حين

استندت الفلسفة الإسكولائية إلى شهادة الحكماء والكنيسة الكاثوليكية "، والمظهر الثالث هو رفضها " جدل العصور الوسطى المتعدد الأشكال " لصالح " طريقة خاصة في الاستنتاج تعتمد في الغالب على مقدمات غير واضحة "، أما المظهر الرابع فهو تسليمها بظواهر متعددة " غير قابلة لأن تفسر تفسيراً قاطعاً " ما لم يكن القول - كما يلاحظ ديكرت - أن " الله قد جعلها كذلك " هو التفسير الفعلي. ويقدم بيرس بمقابل هذه المواقف أربع أطروحات تخصه هو: الأولى " إننا لانستطيع أن نبدأ بشك تام "، فشك ديكرت الأولي ليس " شكاً حقيقياً " على الإطلاق، إنما هو " مجرد خداع للذات "، والأطروحة الثانية مفادها " إن إعطاء الأفراد الحق في اتخاذ أحكام مطلقة عن الحقيقة هو عمل ضار جداً "؛ لأننا " بوصفنا أفراداً لانستطيع أن نأمل، من الناحية العقلية، بالحصول على الفلسفة النهائية التي نسعى إليها، فنحن نستطيع أن نتلمسها لدى جماعة الفلاسفة فقط "، وتقول الأطروحة الثالثة " يتعين على الفلسفة أن تنتقل فقط من مقدمات ملموسة يمكن أن تخضع لفحص دقيق، وأن تعتمد على تعدد حججها وتنوعها بدلاً من الاعتماد على قطعية أية حجة من هذه الحجج "، أما الأطروحة الرابعة فتتص " على أن افتراض " حقيقة نهائية لا يمكن تفسيرها، ولا يمكن تحليلها على نحو جازم " إنما هو افتراض يستند إلى غموض معرفي من شأنه إضعاف هذا الافتراض.

إن اختلافات بيرس مع ديكرت، كما اتضح حتى من هذا الموجز السريع، هي اختلافات أساسية، ولا تكمن أسس هذه الاختلافات في دراسات بيرس للمنطق فقط، بل تكمن في فهمه للمنهج العلمي كونه نموذجاً للتفكير الفلسفي برمته. ويبدو أن بيرس يؤكد، على وجه الخصوص، جانبين من هذا المنهج مترابطين بإحكام، شق كل واحد منهما طريقه، تحت هيئة مختلفة نوعاً ما، في نمط فكري من الافتراضات التي ميزتها كافتراضات نموذجية للنظرية الأدبية الأميركية المعاصرة. وإذا اكتشف ديكرت اليقين من خلال الاستبطان، يصر بيرس على أن تحديد الواقع لا يمكن أن يُترك لما يدعوه «الخصوصية» الشخصية. وفي الواقع، " إن المعلومات والتفكير سوف تؤدي، إن عاجلاً أم آجلاً، إلى الواقع، ومن ثم فهو مستقل عن أهوائك وأهوائي ". و " الواقع "

هنا هو مثل " لبّ المعنى المحدد " عند أبرامز، أما أهواؤك وأهوائى فهي التي يدعوها أبرامز " الحرية التأويلية ". إن هذا التعريف للواقع ليس تعريفاً عمومياً فقط، بل إنه تعريف تقدّمى ؛ فحيث يقتضى المنهج الديكارتى في الشك المنهجي من الباحث أن يطرح جانباً النتائج التي توصل إليها السابقون عليه ليشرع هو من جديد، فإن المفهوم الحقيقي للعلوم يقتضى إمكانية المعرفة التراكمية *cumulative knowledge*، بمعنى أنه لو كان على درس الفيزياء أن يبدأ من جديد مع كل عالم فيزياء، لكان من غير الممكن إطلاقاً تجاوز المراحل الأولية. وقد وجد هذا صداه بطبيعة الحال في النظرية الأدبية المعاصرة، ذلك الصدى الذي تمثله الرغبة في تعيين ما يدعوه جوناثان كراب " كتلة المعرفة التقدّمية والبيشخصية "، التي تعود بالفائدة على النقد الأدبي، وهذه الكتلة من المعرفة هي أكثر من كونها مجرد تسجيل لممارسات الذات الفردية.

ولكن، من أجل أن نفهم ما في هذه التناظرات من قوة، ولمعرفة حدودها، لابدّ لنا من أن ننظر عن كثب إلى بعض حجج بيرس المركزية ضد ديكارت، لاسيما التصوّر الذي كان يحمله ديكارت عن الشك المنهجي بوصفه حجر الزاوية المنهجي لفلسفته. وهذا جانب من نقد بيرس لم يوله بعض مؤرخي الفلسفة أهمية كبيرة. وكما سبق لي أن لاحظت، فإن ما كان يزعمه بيرس هو أن الشك الديكارتى لم يكن شكاً " حقيقياً ". فهو يكتب " تخيل بعض الفلاسفة أنه من أجل الشروع في بحث معين كان من الضروري فقط لإثارة سؤال معين، أو تدوينه، حتى إنهم نصحونا بأن نستهلّ دراساتنا بوضع كل شئ موضع المساعلة. بيد أن مجرد وضع قضية من القضايا في شكل استفهامي، لايقوم بتحفيز العقل على الكفاح قصد بلوغ الاعتقاد. فلا بدّ من أن يكون هناك شكٌ حقيقي وحيوي، ومن دون ذلك تكون كل مناقشة عقيمة ". والآن هناك معلق واحد على الأقل زعم أن هذا الاعتراض يسيء فهم الغرض الأساسي من الشك الديكارتى، ولكن ما هو جدير بالملاحظة هو أن هذا التساؤل عن حقيقة نزعة الشك عند ديكارت، حتى لو أنها نزعة قد تعرّضت للتضليل بمعنى معين، لم يكن تساؤلاً جديداً يثيره بيرس، فلقد سبقه إليه بعض نقاد ديكارت الأوائل ومن منظورين مختلفين. فعلى سبيل المثال، فهم بيير جاسندي *Pierre Gassendi*، ووافق على، ما اعتبره غاية الشك

الديكارتية المبرمج: إخلاء عقل الفيلسوف من كل " تحيز " ، غير أنه انتقد ديكارت لعدم تمييزه بما فيه الكفاية بين الشعور باللايقين والاعتقاد بأن كل شيء نعرفه كاذب. وهذا التأكيد الأخير، حتى لو كان تأكيداً وقتياً، يؤدي إلى تجاوزات غير مقنعة، فقد كتب بيير جاسندي:

قل ما تشاء، فلا أحد سوف يقتنع بأنك أقنعت نفسك بحقيقة الأ  
شيء مما تعلمته صحيح، وأن حواسك، أو حلماً، أو إلهاً، أو روحاً  
شريرة، قد فرضته عليك. ألم يكن من الأفضل والأكثر انسجاماً مع  
الإخلاص للفلسفة وحب الحقيقة أن تقرّ الوقائع الفعلية بطريقة  
مباشرة وبسيطة، بدلاً من أن تضع نفسك أمام الاعتراضات نتيجة  
الاستعانة بالخداع، ونتيجة التلهف وراء التحايل اللفظي والتماس

#### المراوغة ؟

إن شكاوى جاسندي هي إذن مثل شكاوى بيرس، مثلها على الأقل فيما يتعلق  
بكون إجراء ديكارت غير مقنع، وأنه " تحليل لفظي " ، ولكن كانت هناك اعتراضات  
عديدة من الجانب المقابل. فبالنسبة لعالم اللاهوت أنطون أرنولد *Anton Arnauld* مثلاً،  
لم تكن الطبيعة غير المقنعة لنزعة الشك الديكارتية هي التي تثير قلقه، بل بالأحرى  
إمكانية أن يجد قراء معينون هذه الشكّية مقنعة؛ ولهذا السبب فهو يقترح أن التأمّل  
*Meditation* الأول (من كتاب التأمّلات في الفلسفة الأولى لديكارت) " مزوّد بمقدّمة  
هزيلة أشير فيها إلى أن الشك المضمّر حول هذه المسائل ليس شكّاً جدياً فعلاً ". وكان  
ردّ ديكارت يتمثّل في أنه مادام كتاب التأمّلات نُشر باللغة اللاتينية، فسوف يقرأه  
" المفكّرون والمتعلّمون فقط " الذين قد يفهمون الظروف المحيطة بنزعة الشك لديه،  
ويتجنّبون بذلك أن يضلّهم. وعلى أية حال، فلقد كان ديكارت في هذا متفائلاً أكثر مما  
ينبغي، إذ سرعان ما تُرجمت التأمّلات إلى اللغة الفرنسية، وسرعان ما صعد نقاد  
آخرون إحياءات أرنولد إلى اتهامات صريحة بالعقوق، وهكذا قرّر ديكارت سنة 1647

(أي بعد مرور ست سنوات على نشر التأمّلات ) أن يردّ على هذه الاتهامات بشيء من التفصيل.

لقد كان دفاع ديكارت دفاعاً أدبياً. فهو يكتب: " ما الذي يمكن أن يكون أكثر ظلماً من أن ننسب إلى كاتب آراء يعرضها فقط من أجل دحضها ؟ " ، " فأنا أعلنتُ اعتراضات (على وجود الله، وعلى مصداقية المعطيات الحسية، إلخ) كما لو كانت الاعتراضات تخصني أنا " فقط " من أجل تكييف أسلوب التأمّلات الذي اعتبرته الأسلوب المعدّ بشكل أفضل للحجج المتكشّفة ". يشبه هذا الدفاع، بشكل لافت للنظر، دفاع فلوبيير في المحاكمة الفاحشة المشهورة لرواية مدام بوفاري - وجود الله وموت إيما. (إن كلا من الكتابين - ) أي التأمّلات و مدام بوفاري) - ينتهي بتأكيد النظام الأخلاقي الذي بدا أنهما يشكّان فيه. ففي حالة مدام بوفاري كان ردُّ المدعي العام على هذه الحجة كالاتي: " إن نتيجة أخلاقية لاتسوِّغ تفصيلات فاسقة " ، ويقول أيضاً إذا ما تمّ تسويغ ذلك، فبمقدور المرء إنن أن يصف أي فسوق و " كل عريضة يمكن تخيلها " ، ثمّ يفلت من العقاب القانوني لمجرد إلصاق صفة العار بموت بطلته في النهاية. ويكلمات آخر، يصرّ المدعي العام على البعد الزمني للنص، ويتّهم فلوبيير بما قد ندعوه إضفاء طابع موضوعاتي مبتسر. ويتبنّى ديكارت أيضاً، في الردّ على نقاده، قراءة موضوعاتية للتأمّلات، فهو يقول إن الشك لم يكن حقيقياً، لقد كان مواضعة أدبية فقط. ومن وجهة النظر هذه، يكون دفاع ديكارت هو نفسه اتهام بيرس. يقول بيرس: " لن يتحقق الرضا لأي شخص يتّبع المنهج الديكارتي حتى يعيد احتواء جميع تلك الاعتقادات في شكل جديد، بعد أن يتخلّى عنها في شكلها السابق. وكما رأينا، لا يغنى هذا وصفاً كان ديكارت نفسه ميّالاً بشدة إلى إقراره. والسؤال المتبقي هو: لماذا وجد بيرس وبعض قرائه هذا التفسير بالغ الإخفاق، في حين وجد ديكارت وقراؤه (جاسندي مثلاً) أن قصة الشك هي، في أسوأ الأحوال، خطأ أدبي " لاينسجم مع الإخلاص للفلسفة " .

وكيما نشرع في الإجابة على هذه المسألة، لامناص إنن من أن نستعيد للحظة واحدة حُبكة التأمّل الأول. يبدأ هذا التأمّل بملاحظة سيرية، فالمؤلف يتذكّر اكتشافه

منذ زمن مضى للكثير من " الاعتقادات الزائفة " التي " اعترف بها في شبابه المبكر على أنها اعتقادات صادقة "، ويتذكر تصميمه الحاسم على التخلص من جميع الآراء غير المؤكدة، و " أن يبدأ ثانية بإعادة البناء من الأساس ". وعلى أية حال، فلكونه يعي فعلياً صعوبة مشروع كهذا، فإنه من جهة أولى يرجئه إلى أن يكون " ناضجاً " بما فيه الكفاية لتدبر مشروع كبير كهذا، وإلى أن يكون مفعماً بطاقة الشباب الكافية ليكرس له كل الوقت والطاقة الضروريين:

واليوم ... ونتيجة لتصميمي الواضح في ذهني، قمتُ بإفراغ عقلي من أي قلق (وقد شعرتُ بسعادة غامرة خالية من كل ألم)، ومادمتُ قد هيأتُ لنفسي وقت فراغ مضمون في معتكف آمن، فسوف أقوم أخيراً، بجدية وحرية، بتوجيه نفسي نحو ثورة عامة على آرائي السابقة كافة.

إن الغرض من هذه الفقرة هو لمجرد تهيئة المسرح أمام الباحث قصد عرض نزعة الشك التي يتبناها. ولكن ربما يكون بمقدورنا أن نفهم ما وجده بيرس مزعجاً جداً؛ وذلك بأن نولي انتباهنا إلى الحالة التي مرَّ بها عقله الذي أنتج هذه الشكوك من دون الحاجة إلى الانصراف لاختبار الشكوك نفسها. وهذا الأمر هو من دون ريب الأجدر بالملاحظة فيما يتعلق بالتأمل الأول بأسره. فمؤلفه يهجع قرب موقده، مرتدياً، كما يخبرنا، غلالته، ومبعداً عن عقله أي همٍّ، فليس ثمة منغصات تقلقه، وشعور بالسعادة يغمره لخلوه من أي ألم، فليست له طلبات، وقد وفرَّ لنفسه فراغاً مريحاً مضموناً في معتكف ينعم بالسلام، ومتحرراً من متطلبات الحياة، ومنقطعاً إلى التفلسف تماماً. وبكلمات أخرى، وفرَّ ديكارت نوعاً من الفراغ النفسي، مكاناً محايداً تستطيع ذات الفيلسوف " غير المنحازة " أن تؤدي فيه دورها، فهو حرٌّ في أن يكون شاكاً. وسيكون تساؤل بيرس كالاتي: بالنسبة لذات كهذه، ماذا يعني لها أن تشكُّ؟ كيف يتسنى لإنسان حرٍّ يعيش لحظاته في منتهى الراحة أن يتَّجه بنفسه صوب الثورة العامة على آرائه؟ أو بتعبير آخر، ما منزلة ذات الفيلسوف هذه، وما فضاؤها الفلسفي؟

إن مفهوم الحياض هذا هو بالنسبة لفهم ديكارت للفلسفة مفهوم أساسي، ولا يمكن

حسب تقديري الشك فيه. فهو يتحدث في الملاحظات التمهيديّة الثلاث للتأملات: " إهداء إلى أساتذة السوربون "، و " مقدمة للقارئ "، و " الموجز "، يتحدث عن الفلسفة بوصفها دراسة تقتضي " عقلاً خالياً من الآراء المسبقة تماماً، عقلاً يستطيع الانفصال عن أمور الحس بسهولة ". ومن دون شك، فإن أحد أغراض هذه التكرارات هو أن تقوم بمناشدة طقسية للقارئ كيما يبقي عقله مفتوحاً، وأن تقوم أيضاً، بالنسبة لديكارت، بتعيين الفضاء الذي يجب أن تروده الفلسفة، وأن تميّز القراء والكتّاب الذين يبدأون بها. فالبحث الفلسفي والذات الفلسفية شيئان مطلوبان لريادة سياق حرّ. والشك المنهجي نفسه يفهم بوصفه تقنية لإرجاء هذا السياق، وبوصفه طريقة للدنو من الأساسيات التي يخفيها تطفل العالم. وهكذا يكتب بيرس: " نحن لانستطيع الشروع بشك تام، إذ لا بد لنا من أن نستهلّ عملاً ونحن نحمل جميع الآراء المسبقة التي نحصل عليها عندما نشرع بدراسة الفلسفة "، وهو يشك فقط في حقيقة الشك الديكارتي، ويقدم وصفاً بديلاً آخر للفلسفة والذات الفلسفية، وصفاً يتخذ هيئة تحدّ صريح للقيم المتعلقة بالاستقلالية والحيادية.

والآن، فإنه ما من شيء أكثر شيوعاً بين الفلاسفة التجريبيين، بدءاً بجاسندي، من مسألة الشك في مشروعية الشك المنهجي. وما إن نضع بيرس أيضاً داخل الإرث التجريبي، فلن يعود من الدهش أن يكون، مثل جاسندي، شاكاً في نزعة الشك لدى ديكارت. ورغم ذلك ثمة اختلاف جوهري بينهما. فقد كان جاسندي غير متيقن من فاعلية الشك الديكارتي، إذ اعتقد بأن ديكارت كان واقعاً تحت سيطرة إغواء حيلة أدبية تتمثل في استبدال تحيز قديم بتحيز جديد، إلا أن جاسندي قد أذعن لهذه الحيادية. وقد كتب لديكارت " أنا أوافقك على خطتك في إخلاء العقل من كل تحيز "، وبالطبع ردّ عليه ديكارت بقوله: " من يستطيع " أن يزعم في أيما وقت أن ثمة عيباً في هذا؟ ". وبيرس هو أيضاً يشك في هذا الشك، غير أن شكّه ينصبّ على الخطة والهدف، وهو شك اعتبره مسألة حقيقية. وهذا الاعتراض ليس اعتراضاً تجريبياً مادام لا يتبنى المجادلة التي تدور حول مشروعية المعطيات الحسية، بل يتبنى المجادلة ضد مفهوم الذات الذي يشترك فيه ديكارت، من جهة نظر بيرس، مع التجريبيين البريطانيين.

إن تفسير بيرس الخاص لمفهوم الذات أمر لم يُفحص كثيراً، فالكثير من المعلقين على كتاباته قرأوا مقالات سنة 1868 ابتداءً بوصفها هجوماً على مذهب الحدس؛ وبذلك نزعوا إلى اعتبار مسألة الذات مسألة ثانوية تماماً. فالكتاب الذين ناقشوا مسألة الذات أُرعبهم بعمامة رفض بيرس المميز لأن يكون واضحاً في هذه المسألة. فهذا جوستن بوخزر يكتب على سبيل المثال: "أنا لأعرف ما الذي يعنيه بيرس بالذات، ولكن من المحتمل أنه - سنة 1868 - سوف يعطينا، إذا ما أُكْرِه على ذلك، تفسيراً تجريبياً". ويبدو لي أن إمكانية هذه التجريبية أقل احتمالاً مما يبدو للبروفسور بوخزر، ولكنها نقطة ليس من اليسير حلها، وأعتقد بأننا نستطيع أن نفهم على الأقل ما كان يشعر به بيرس عند المجازفة بمسألة الذات بأن يضع تفسيره بمقابل تفسير ديكارت. فهو يتعامل بشكل مباشر جداً مع هذه المسألة في استجابته إلى ثاني "المسائل المتعلقة بملكات معينة"، والمسألة تتناول "ما إذا كان لدينا وعي ذاتي حدسي". ويقصد بيرس بالحدس "إدراكاً لا يحدده إدراك سابق عليه"، أي معرفة مباشرة بالشئ نفسه، وهو ما يسميه بيرس في مكان آخر "الموضوع المتعالي *transcendental object*". ويقصد بالوعي الذاتي "معرفة ذواتنا"، وعلاوة على ذلك، "ذواتنا الشخصية". فهو يقول: «إن الإبصار الخالص *pure apperception* هو تأكيد الذات للأنا *ego*، والوعي الذاتي يعني هنا التعرف على ذاتي التي تخصني". والنقطة التي تنتج عن هذه المجادلة هي أننا لانملك مثل هذه الملكة للاستبطان، ففكرتنا عن ذواتنا نصل إليها استنتاجاً لا حدساً، ويبدو بيرس أكثر وضوحاً وصراحةً في مناقشته مسألة الذات مناقشةً ضافية.

وتتخذ مناقشته شكلاً سردياً يحكي نمو الوعي بالذات لدى الأطفال. فهو يقول عندما يكونون صغاراً تماماً لا يبدو أنهم يمتلكون مثل هذا الوعي، أي "أنهم يتكشّفون عن قوى تفكيرية" قبل أن يكون لديهم أي إدراك لـ "أنا". يفكر. لناخذ، مثلاً على ذلك، حالة طفل يقرر تحريك منضدة. فهل هو يفكر في نفسه بوصفه تواقاً للقيام بعمل معين أم أنه يفكر في المنضدة فقط بوصفها قابلة للتحريك؟ ويقول بيرس "إن الحالة الثانية هي حالة الطفل فعلاً وهو أمر لا شك فيه، ولكن القول أن الحالة الأولى هي التي



يعيشها الطفل فعلاً فهذا افتراض يجب أن ... يظل اعتباطياً ولا أساس له . وعندما ينجح الطفل في تحريك المنضدة فعلاً، فإن هذه الطريقة في التفكير تتعزز بوضوح، ولكن حتى إذا لم ينجح فإنه يتعلم فقط، كما يلمح بيرس إلى ذلك، أن المناضد غير قابلة للتحريك، وليس أنه غير قادر على تحريكها. ولكن لناخذ حالة طفل " يسمع ما يقال عن أن الموقد ساخن " . فيقول الطفل إنه ليس كذلك، ولكنه يكتوي بالحرارة ما إن يلمسه. ويكتب بيرس: " وهكذا يصبح الطفل واعياً بجهله، وأنه من الضروري أن يفترض ذاتاً يكمن فيها هذا الجهل " . ولعلنا نتساءل عن الشيء الذي جعل هذه الحالة مختلفة عن الحالة الأولى: فلماذا لم يتعلم الطفل أن الموقد ساخن كما تعلم في الحالة الأولى أن المناضد يمكن (أو لا يمكن) تحريكها ؟ لماذا اكتشف شيئاً يتعلق بالذات ؟ والاختلاف بين الحالتين هو وجود عنصر اللغة في الحالة الثانية، اللغة التي تستطيع أن تؤكد وجود علاقة بين الطفل والموقد، وهي علاقة وافق عليها الطفل أو أنكرها، ومن ثم اختبارها. وهكذا عندما يلمس الموقد، فإنه لا يتعلم فقط أن الموقد ساخن، بل يتعلم أيضاً أنه لم يكن يعرف أن الموقد ساخن. ويقول بيرس: " وبذلك وفر الاختبار الانبثاق الأول للوعي بالذات " .

إن الإحالة على هذه القصة، بوصفها حجة ضد فكرة الوعي بالذات عن طريق الحدس، هي إحالة تنير المسألة، فالطفل لا يكتشف ذاته من خلال الحدس، وإنما من خلال الافتراض: فالذات تصبح ضرورية لتفسير ظاهرة الجهل والخطأ. ويقول بيرس: "إن الجهل والخطأ هما كل ما يميز نواتنا الشخصية من الأنا المطلق للإبصار الخالص " . وإن كان ثمة شيء في هذه المسألة فهو أن إدخال اللغة في محاولتنا لفهم طبيعة الذات أمر أساسي جداً بالنسبة لبيرس. فأحد التساؤلات الأخرى التي يثيرها في هذه المقالة هو " ما إذا كنا نستطيع التفكير من دون علامات " ، ويقول مادامت الحجة الوحيدة التي بحوزتنا هي تأكيداً غير مثبت يفيد " إن الفكر يجب أن يسبق كل علامة " ، فإنه يستنتج أننا لانستطيع التفكير من دون علامات. ومن ثم، فإذا لم يكن بمقدورنا، في المقام الأول، التوفر على معرفة مباشرة بالذات - بمعنى إذا كان بمقدورنا معرفة الذات بوصفها استنتاجاً أو تفكيراً فقط - وإذا كانت في المقام الثاني جميع أفكارنا علامات،

فسوف ينتج عن ذلك، في المقام الثالث، أننا نستطيع أن نعرف الذات بوصفها علامة فقط. وعلاوة على ذلك، فإذا ما وافقنا بيرس على مبدئه القائل " إن ما هو غير قابل للإدراك (غير قابل للمعرفة) على نحو تام، هو غير موجود "، يجب علينا حينئذ ألا نقول بأننا نستطيع فقط معرفة الذات بوصفها علامة، بل أن الذات هي علامة، أو كما يعبر بيرس عن ذلك بصورة مثيرة: " إن الكلمة أو العلامة التي يستخدمها الإنسان هي الإنسان نفسه " .

والآن، وكما يقول تلميذ بيرس البارز موراي ج. مورفي *Murray G. Murphey*، فإن هذه الأطروحة هي " أطروحة مدهشة في الحقيقة "، وهي أطروحة لم يطورها بيرس نفسه بصورة تامة، وأهملتها براغماتية وليم جيمس وجون ديوي، أو عالجتها باحتراس شديد. وفي الحقيقة، فإن الفيلسوف الأميركي المشهور جوشيا رويس هو الفيلسوف الوحيد الذي تعامل جدياً مع هذه الأطروحة في كتابه مشكلة المسيحية. بيد أن التعارض بين مفهوم بيرس للذات والمفهوم الديكارتي هو تعارض واضح وجلي. فالذات بالنسبة لديكارت أولية، أي يمكن معرفتها مباشرة، ووجودها هو اليقين الغني الوحيد؛ أما بالنسبة لبيرس فالذات مُستنتجة، أي يمكن معرفتها من خلال الاستنتاج من وجود الجهل والخطأ. والذات بالنسبة لديكارت محايدة، أي " غير متحيّزة "، فهي لاتستهلّ الاعتقاد بأي شيء سوى وجودها الخاص، أما بالنسبة لبيرس فالذات متورّطة دائماً، فهي لاتستطيع أن تبدي ارتيابها في كل اعتقاداتها؛ لأن هذه الاعتقادات والمواقف " المنحازة " هي " أشياء تقع لنا ولا يمكن مساءلتها "، والذات بالنسبة لديكارت أيضاً لها استقلالها الذاتي، وهذا يعني مرة أخرى أنها أولية، وموجودة على نحو مستقل عن أية قيود خارجية، أما بالنسبة لبيرس، فإن الذات علامة، وهي نفسها - مثل جميع العلامات - " خارجية "، فهي " يجب أن تخاطب شيئاً آخر، ويجب أن تحدد شيئاً آخر، مادام ذلك من ماهية العلامة ". وهذه الأشياء الأخرى تشكّل نظام العلامة، أو ما يسميه بيرس " الواقع "، أو ما سوف يسميه رويس " جماعية التأويل " .

إن هذه الطبيعة المميّزة لقراءة كهذه لديكارت يمكن أن تعرّض كما أعتقد على نحو أكثر وضوحاً من خلال مقارنتها بإيجاز بقراءة أخرى معروفة بشكل أفضل، وهي

قراءة هوسيرل في كتابه تأملات ديكارتية *Cartesian Meditations* يبدأ هوسيرل برثاء ضياع الروح الديكارتية " الراديكالية " ، داعياً إلى إحيائها، فهناك " هزيمة ديكارتية " ثانية موجودة في الاستجابة إلى " المطالبة بفلسفة ترمي إلى التحرر النهائي، القابل للتصور، من التحيز، فلسفة ترمي إلى طلاء نفسها باستقلالية فعلية طبقاً للبيئات الأساسية التي هي نفسها تنتجها، لتكون من ثم مسؤولية ذاتياً على نحو تام " . وعلى أية حال، فإن هذه العضلة مصحوبة بتحذير: لا بد لنا، في اعتناق " الدافع " للتأملات الديكارتية الأصلية، من أن نحترس؛ وذلك بأن " لا نتبنى مضمونها " ، إذ ينبغي أن نتجنب قبل كل شيء " الضلالات المغرية التي أضلت ديكارت والمفكرين المتأخرين " . ولكن ما هذه الضلالات المغرية ؟ إن ديكارت نفسه يصبح أساساً مستسلماً للتحيز في شكل افتراضات الأسكولائية التي عراها جيلسون *Gilson* وكواريه *Koyré*، ولكن، وهذا هو الأكثر أهمية، بالاتجاه الخطأ الذي يحول الأنا إلى " جوهر مفكر، أي إلى عقل إنساني منفصل " . ويكتب هوسيرل: لقد تخيل ديكارت أنه بوساطة الكوجيتو *cogito* " أنقذ حافة العالم ... والمشكلة الآن هي استنتاج بقية العالم من خلال براهين تدار بشكل صحيح طبقاً للمبادئ الفطرية القائمة في الأنا " . ولكن الأنا عند هوسيرل، الأنا الاختزالي أو المتعالي، " ليس جزءاً من العالم ... كما أنه ليس العالم ولا أي موضوع في العالم جزء من الأنا " . واستراتيجية هوسيرل تطهريّة طقسية: أولاً لإظهار التحيزات الكامنة في البناء الديكارتية للامتحيّز، وثانياً للتطهر منها.

وما هو أكثر تشويقاً بشأن هذه الطريقة في قراءة ديكارت هي كونها طريقة قابلة من حيث المبدأ على التكرار إلى ما لانهاية، وفي الحقيقة فقد تمت إعادتها بقراءة حديثة جداً دشنها جاك دريدا *J. Derrida* الذي عرّى تحيزات هوسيرل بمثل ما عرّى هوسيرل تحيزات ديكارت. يقول دريدا إن هوسيرل " يضع جانباً المعرفة المتكوّنة برمتها، ويصرّ على الغياب الضروري للافتراضات المسبقة " ، ويمضي دريدا متسائلاً، ولكن " ألا تخفي الضرورة الظاهرية وصرامة تحليل هوسيرل ودقته، والمطالب التي تستجيب لها ... رغم ذلك افتراضاً ميتافيزيقياً مسبقاً ؟ " . وتتمثل إجراءاته الخاصة في تعيين هذا الافتراض الميتافيزيقي المسبق، وفي تصوير تأثيراته على صميم مشروع هوسيرل في

تخليص الفلسفة من أية ميتافيزيقيا قبلية. والشئ الذي ظل إشكالياً دائماً هو منزلة الأساس التفكيكي، غير أن غايتي الحقيقية هنا هي أن نقلة دريدا هذه أو النقلة الهوسيرلية - أي تفكيك اللامتحيز من خلال تعرية التحيز الذي يخفيه - هي بالضبط النقلة التي لم يحققها بيرس. فعندما قام هذا الأخير بمهاجمة ديكارت سنة 1868 ، لم يكن قصده إخفاء التحيزات، بل من أجل تخيل مقولة للامتحيز، وعندما قام بتحويل هجومه بطريقة غريبة، خلال سنتي 1877 - 1878 ، فإنه لم يعد إلى القراءة الظاهرانية أو الاختزالية للكوجيتو، بل عاد إلى وصف غامض وشاق نوعاً ما في التأمل الثالث الذي يدور حول " الأفكار الواضحة والتميّزة " .

لقد قدم ديكارت في التأمل الثالث برهانه الأول على وجود الله. فشرع بمناقشة تلك الأفكار المقعمة بالحيوية بالنسبة لنا، الأفكار " الواضحة والتميّزة " جداً التي لانشك في صدقها. ومع ذلك، لا بد من الاعتراف بأنه إذا ما كان هناك إله هو أيضاً كان " مخادعاً " فإن تلك الأفكار الواضحة والتميّزة قد لا يزال بالإمكان البرهنة على أنها زائفة؛ لذلك علينا أن نقرر فيما إذا كان هناك إله، وفيما إذا كان إلهاً مخادعاً. ولهذا الغرض يميز ديكارت بين ما يعدّه فئتين مختلفتين من الأفكار: تلك الأفكار التي يمكن أن ينتجها العقل، والأفكار التي لا يمكن أن ينتجها. ويذكرنا ديكارت بأن أفكاراً مثل الضوء واللون والأصوات والطعوم إلخ ، تقع ضمن الفئة الأولى؛ ولذلك فإن وجودها الفعلي هو وجود غير يقيني. ومن جهة أخرى، تحتوي الفئة الثانية بصورة أساسية على فكرة واحدة فقط، وهي فكرة " جوهر لامتناهٍ ... مستقل، وكلي المعرفة، وكلي القدرة، جوهر خلقني وخلق كل شئ آخر، إن كان هناك فعلاً شئ آخر " . إن هذا الجوهر " اللامتناهي " هو، بطبيعة الحال، الله، ومادمتُ كائناً متناهياً، فلا يمكن لفكرة هذا الجوهر أن تصدر عني. وربما يقال إنني لأملك فكرة حقيقية عن اللامتناهي إلا باستثناء كونها سلباً لفكرة المتناهي، ويردّ ديكارت على هذا بقوله: كيف يكون من الممكن " أن أعرف أنني أشك وأرغب، أي أن ثمة شيئاً يعوزني، وأنني لستُ كاملاً تماماً، كيف يمكن أن يكون ذلك ممكناً ما لم تكن لدي فكرة معينة عن كائن أكثر كمالاً مني، بحيث أنني أتعرّف، من خلال المقارنة به، على نواقص طبيعتي ؟ " ولذلك فإذا ما

كانت لدي فكرة واضحة ومتميزة عن كائن لامتناه وكامل، فلا يمكن لهذه الفكرة أن تصدر عني (مادمتُ أنا نفسي لستُ كائناً لامتناهياً ولا كاملاً)، ومادامت هذه الفكرة لاتصدر عني، فينبغي أن تصدر عن ذلك الكائن نفسه؛ وهو الله، الذي يجب أن يكون موجوداً إذن.

في ضوء الشكل التخطيطي الذي طرحت من خلاله هذه المجادلة هنا، فإن المشكلة القائمة بصدد هذه المجادلة واضحة تماماً، وقد عرضها عالم اللاهوت أرنولد *Arnauld* بطريقة مقنعة تماماً عندما لفت الأنظار إلى مشكلة الدور *circularity* الواضحة في استنتاج ديكارت. يقول أرنولد: "إن السبب المحكم الوحيد الذي بحوزتنا لتسوية الإيمان بحقيقة وجود الله هو، طبقاً لديكارت، إن ما ندركه بوضوح وتميز شيء صادق". "ولكننا نستطيع أن نتيقن من وجود الله فقط لأننا ندرك ذلك بوضوح وجلاء؛ ولذلك فقبل أن نتيقن من وجود الله، لا بد لنا من أن نتيقن من أن أي شيء نؤمن به بوضوح وجلاء هو شيء صادق". وهكذا أصبح واضحاً لدينا ما صار يُعرف بالدور الديكارتي الذي هو: يتمثل الاعتراض في أن ديكارت من أجل أن يبرهن على وجود الله يعول على صدق الأفكار الواضحة والتميزة، وهذا الصدق هو نفسه يضمنه وجود الله فقط. وهذا الاعتراض إذا ما تم إقراره هو اعتراض مهلك للمشروع الديكارتي برمته، ذلك المشروع الذي يعد بإعادة موضعة المعرفة بأسرها على الأساس الراسخ للكوجيتو، ولقد كان بيرس، في ملاحظة له في مقالته "كيف نجعل أفكارنا واضحة"، مستعداً لأن يقرّ بهذا الاعتراض حيث يقول إن "التمييز بين فكرة تبدو واضحة، وأن تكون واضحة فعلاً، هو تمييز لم يخطر" على بال ديكارت إطلاقاً. وهذا يعني ببساطة القول إن الضامن الوحيد، بالنسبة لديكارت، للفكرة التي تبدو واضحة بأنها سوف تكون واضحة فعلاً هو وجود إله ليس مخادعاً، وإذا كان يمكن البرهنة على وجود إله كهذا من دون الوقوع في الدور، فإن التمييز يتعطل إذن.

وعلى أية حال، فإن ما سيفعله بيرس هو في الحقيقة شيء مثير ومتوقع، فعوضاً عن التنكّر للدور الديكارتي، فإنه يعتنقه. فما يتسم بالأهمية البارزة هو "النقطة الأكثر أساسية في الفلسفة الديكارتية القائلة إن قبول القضايا، التي تبدو لنا جلية تماماً، هو

أمر لا يمكن تفاديه سواء أكان أمراً منطقياً أم غير منطقي " . وبيرس نفسه لا يقول المزيد حول منظوره الثاني بصدد ديكرت، بيد أن ملاحظته الوحيدة تفيد في تحديد ظاهرة غريبة : تبدو التأمّلات الثلاثة الأولى أنها تتضمّن ، على الأقل ، رؤيتين مختلفتين للذات ، وما يوحدّهما ويميّزهما هو ما يضطلع به الشك من دور تكويني . فالشك بوصفه حالة خاصة للتفكير بشكل عام يؤسس أولوية الكوجيتو - فحتى عندما أشك في وجودي الخاص ، فأنا أفكر، وإذا كنتُ أفكرُ فأنا موجود - ويفيد الشك المنهجي ، كما رأينا سابقاً ، في تثبيت الطبيعة "اللامتحيّزة" للذات التي تمّت البرهنة على وجودها . ولكن البرهان على وجود الله في التأمّل الثالث لم يستخدم واقعة الشك للبرهنة على أنني مكفّ ذاتياً ، وإنما استخدمت بالأحرى البرهنة على أن " شيئاً ما يعوزني " . فالذات في هذا التأمّل ثانوية، وليست أساسية ، ومرتبطة بالخطأ وعدم الكفاية . ولذلك فعندما يقبل بيرس بالدور الديكرتي أو حتى عندما يعتنقه ، فإنه لا يعتنق الخطأ المنطقي ، وإنما يعتنق فكرة بديلة عن ذات لم تعد محايدة ، ولم تعد ذات سياق حرّ .

إن قراءة ضافية لمقالات سنتي 1877 و 1878 سوف تقتضي ضمناً موضوعة ملاحظات بيرس عن ديكرت، بدقة أكبر، في سياق محاولته تطوير نظرية متّسقة عن الشك والاعتقاد، وهذه مشكلة سوف تتطلب منا بالحقيقة أن نتحرّى، من وجهة نظر معدّلة على نحو طفيف، حالة التقابل الدائم بين الأدب والفلسفة. لقد كان هذا التقابل - الذي يقدّم في هيئة أسئلة من قبيل " هل نستطيع أن نفهم قصيدة ما من دون الإيمان بها ؟ " - يلعب دوراً رئيسياً في النقد الأدبي الأنجلو - أميركي في النصف الأول من القرن العشرين. فوجود الأدب نفسه اعتمد، بالنسبة لإليوت مثلاً، على الإجابة بـ " نعم " ، أي اعتمد على إمكانية نزعتنا الشكية المتفشية على نحو حرّ (تلك الإمكانية التي كان إليوت نفسه يشعر نحوها بشك متنامٍ على نحو مضطرد). وفي هذا السياق نستطيع أن نرى بوضوح أكبر ما هو مدعّم في تدمرّ جاسندي من أن الشك الديكرتي مجرد شك أدبي، ومجرد " حيلة " ، " لاتنسجم مع الإخلاص للفلسفة. إن فهم بيرس النهائي للاعتقاد بوصفه عادة إنما هو فهم يستدعي تلك التمييزات القائمة بين الأدب والفلسفة،

وبين القراءة والاعتقاد إلى أن تكون موضع تساؤل، على الرغم من أن المسألة نفسها سوف تتأثر من طرف إليوت فقط الذي تعلم من رويس كيفية إثارتها.

إن مكانة رويس في هذا الإرث مكانة مركزية بارزة، وبسبب هذه المركزية كانت هذه المكانة موضع خلاف ممكن. وما أريد أن أقترحه من جهة أولى هو أن عمل رويس المتأخر تضمن استعمالاً دالاً وتوسيعاً لعمل بيرس المبكر نفسه، ومن جهة ثانية، لعب كتاب رويس مشكلة المسيحية *The Problem of Christianity* دوراً محورياً، وإن كان دوراً غير مباشر، في التطور اللاحق لتيار واحد على الأقل من تيارات النظرية الأدبية الأميركية. إن أول هذين الزعمين موضع خلاف ممكن؛ لأنه يستدعي إلى التساؤل التقابل المعترف به تقريباً بين مثالية رويس وبراغماتية وليم جيمس، وهو انفصال وضع بيرس في جانب البراغماتيين تماماً، ومن ثم في مقابل رويس. أما الزعم الثاني فإنه موضع خلاف بسبب خروجه على النظرة المعتدلة والشائعة عن رويس بوصفه ذا فلسفة تُحتَضَر؛ لأنه أحد الهيجليين الجدد في القرن التاسع عشر (بمن فيهم برادلي *F. H. Bradley* في أكسفورد، ومكتجارت *J. M. E. McTaggart* في كمبردج) الذين يبدو الآن موقفهم الفلسفي العام - كما يعبر عنه الفريد جولز آير *A. J. Ayer* - من المتعذر الدفاع عنه بصورة واضحة جداً، وأنه من الصعوبة بالنسبة لنا أن نفهم كيف تستنى لهم أن يُحملوا على حمل الجدّ". وفي تتبّع خط يبدأ من بيرس إلى رويس وإلى إليوت، أقترح أولاً قراءة لبيرس لانتظر إليه بوصفه رائداً لوليم جيمس وبرتراند رسل *Russel . B* وجورج إدوارد مور *G. E. Moor*، وأقترح ثانياً أن تصوير آير المفعم بالأمل لموت المثالية الأنجلو - أميركية قد بولغ فيه كالعادة إلى حد كبير. وما نريد قوله عوضاً عن ذلك هو أن بيرس ورويس (وكان إليوت قد درس مع رويس في هارفرد سنة 1913-1914) قد ساعدا على خلق سياق كان من الممكن فيه لإليوت أن يقرأ برادلي، وقد استمد إليوت من هذه الشخصيات نظرية في التأويل مثالية أساساً، كان لها - تمثيلاً مع المحاولة النقدية الجديدة لقمع تلك المثالية - بعض النتائج المهمة لفهمنا للنظرية الأدبية.

وعلى أية حال، يثير هذا التاريخ الضدي للنظريات الأميركية عن التأويل تساؤلات تتجاوز حدود هذه المقالة المقتصرة على نظرية بيرس في الذات. بيد أن لهذه النظرية نتائجها الخاصة عن النقد الأدبي، ولها أيضاً تحديد لأخلاقيتها الخاصة، وربما تكون إحدى هذه الأخلاقيات البالغة الأهمية هي أن مشكلة ذاتية القارئ مشكلة زائفة من وجهة نظر بيرس على الأقل. فهي زائفة لكونها تعول بالضبط على مفهوم الذات (ومن ثم على التأويل) الذي جهد بيرس في الهجوم عليه عند ديكرت. وما يخشاه أبرامز وهيرش وكلاهما هو موقف سيكون القارئ فيه مخوفاً ومشجعاً على منح استجاباته الشخصية غير المقيّدة منزلة " المعنى ". ونموذجهم في التأويل هو النموذج العلمي للقرن التاسع عشر، نموذج القارئ المستقل أو الملاحظ الذي يجابه نصاً مستقلاً أو معطيات مستقلة. وإذا سار كل شيء على ما يرام، فإن القارئ يعلق تحيزاته ويؤول النص بشكل صحيح، وإلا فإن القارئ ينفذ تحيزاته ويحول النص طبقاً لصورة هذه التحيزات. وعلى أية حال، ومن وجهة نظر بيرس، ليس ثمة بديل معقول في هذه البدائل؛ لأن نموذجهم المستمد هو نموذج مغلوط. وفي رفضه الغاية الديكارتية من الحياد، يرفض مفهوم الذات الحرة من جهة، ليؤكد ذاتيتها من دون قيد، ويرفض من جهة أخرى مفهوم الذات المتحررة من التحيز، ويميل إلى قبول المعنى المحدد. إن هذين الموقفين هما ببساطة قلب لجانبى الذات ذات السياق الحر، الجانب الفعّال والجانب السلبي؛ فالجانب الأول يوآد أي تأويل يرضيها، فيم ينكر الآخر تأويلها على الإطلاق.

وفي ضوء هذا، يمكننا أن نرى أن الاستعاضة المعلنة حديثاً بـ " نموذج ذاتي " عن " نموذج موضوعي " بال هي استعاضة تدع النموذج ثابتاً نسبياً على الأقل فيما يتعلق بمنزلة الذات. وسينكر ديفيد بليتش، خلافاً لأبرامز أو هيرش " استقلالية ما هو خارجي ". ويقول " إن الملاحظ هو ذات، ووسائله في الإدراك تحدد ماهية الموضوع، وتحدد حتى وجوده في المقام الأول .... والمعرفة ليست أباً أو زوجاً أو إلهاً؛ إنما هي بناء ذاتي تنجزه عقولنا، تلك العقول المتاحة لنا أكثر من أي شيء آخر ". إلا أن القول بأن عقولنا " متاحة لنا أكثر من أي شيء آخر " هو بالضبط ما ينكره تفسير بيرس للذات. وبدلاً من ذلك يوحي بيرس بأن عقولنا متاحة لنا بنفس الطريقة بالضبط التي



تكون فيها الأشياء الأخرى متاحة لنا. فالذات نص شأنها شأن العالم. ولذلك فإن فكرة ذات لامتشككة ومستقلة هي فكرة يكتنفها الإشكال تماماً (وللأسباب نفسها) مثلما يكتنف الإشكال العالم اللامتشكك والمستقل. وحسب نظرية بيرس، بوسعنا القول إن الفهم الذاتي للذات عند بليتش (ونورمان هولاند) هو بالضبط الفهم نفسه عند أبرامز وهيرش. والفارق الوحيد بينهم هو أن بليتش وهولاند ينحازان إلى ما يريانه، أما أبرامز وهيرش فلا ينحازان.

إذن ، وطبقاً لرؤية بيرس، فإن الذات محكومة بسياق قبلاً، وجماعية التأويل أو بنظام العلامات. وتشدّد بلاغة جماعية التأويل على جور القراء في تشكيل النصوص، بينما تشدد بلاغة الذات - بوصفها علامة في نظام للعلامات - على دور النصوص في تشكيل الوعي، أي أن الاستراتيجية تقضي في كل مرة على التمييز بين المؤل وما يؤوله. يقول بيرس: " يتضمّن كل إدراك شيئاً ما ممثلاً، أو شيئاً ما نعيه، وفعلاً أو إنفعلاً للذات تصبح ممثلة بوساطته ". وفي مكان آخر يقول: " إن مضمون الوعي، أي التجلي الظاهري للعقل، هو علامة تنشأ من الاستنتاج " ، ومادام " كل فكر هو علامة خارجية ... فإن الإنسان نفسه علامة خارجية ". وهذا لا يعني القول فقط بأن الذات تؤول، وإنما يعني أن الذات تأويل، فنحن لسنا حقائق موثقة ولا فارغة كما توحى النماذج الديكارتية الجديدة بذلك؛ لأن الذات هي، من حيث المبدأ، تسوية (حل وسط) والتسويات المبدئية هي نفسها ليست أبنية مقنعة جداً، فهي تحرمنا من عدد وافر من المسرات. ولا يمكننا أن نصرّ ببساطة على مبادئنا ، ونقول إن المعنى إما أن يكون ذاتياً أو موضوعياً، في القارئ أو في النص، ولكننا لا يمكن أيضاً أن نحقق تسوية بينهما ، ونقول إن ثمة جزءاً صغيراً من المعنى في القارئ، وجزءاً صغيراً منه في النص، ولك أن تدمجهما ليتحقق لك نقد أدبي. وعلى الأغلب يمكننا القول إننا نستطيع أن نختار تأويلاتنا، ولكننا لا نستطيع أن نختار مجال اختياراتنا. فليس ثمة قواعد تأويلية مستمدة من النص تمنع الذات من تحقيق ما تصبو إليه، بل هناك فقط قناعاتنا بأن ما تصبو إليه الذات قد شكّته سلفاً قواعد التأويل.

وربما يبدو، في الإسهاب في التفسير البراغماتي المبكر للذات، أن ما كنتُ أفعله هو لدفع التفكير السيميائي للذات ستين أو سبعين سنة إلى الوراء. وهذا صحيح بمعنى معين، وضروري حسب اعتقادي، مادام القراء - الذين هم تواقون إلى رؤية الذات المتشظية أو الاجتماعية في الروايات والقصائد - يعارضون بشدة الاعتراف بنتائج تفكير كهذا فيما يتصل بعلاقاتهم الخاصة بالنصوص؛ وأنا كنتُ أعني بهذه العلاقات بالضبط. لكن بيرس لم يكن معنياً بإقصاء الذات؛ وفي الحقيقة، فإن التصفية البنيوية - حسب مصطلحات بيرسية - للذات تبدو مجرد طريقة أخرى لإقامة الحياد، وعملية تشكيل تنكر تبادلياً للتأثيرات التكوينية التي كان هو معنياً بها. إن هذه التأثيرات هي بداية نزعة براغماتية موضعتٌ أصلها ليس في لحظة فارغة قبل تشكل العالم المادي أو بعده، ولكن في فعل التشكل نفسه.

إذن، ما يميز به بيرس الناقد الأدبي لا يعني فقط أن القراءة عملية تكوينية، وإنما يعني أن القراء أنفسهم مكونون، ومن ثم فإن ادعاء الناقد الحياد إنما هو ادعاء متخيل شأنه شأن ادعاء الحياد من طرف الفيلسوف. ومع ذلك، فإن تسمية هذا الحياد حياً متخيلاً لا يعني الإيحاء بضرورة التخلص منه واستبداله بحياد حقيقي. فالمسألة بالأحرى هي أن الحياد نفسه متخيل، ولعله تخيل نافع للفلسفة، والناقد الأدبي، الذي يكون موضوعه المعلن هو النصوص التخيلية، لا يشعر بالارتباك بإزاء هذه المسألة. إن تصنيفات بيرس هي أساطير، وأوصافه تقييمات، ولكنها ليست سيئة إلى هذا الحد. ومن الخطأ تخيل بديل ما: أي تخيل ذات قبل التأويل أو نص بعده.

من الواضح أنه على الرغم من اختلاف منظري النقد الموجّه إلى القارئ في مسائل كثيرة، فإنهم يتحدون في شيء واحد: وهو معارضتهم الاعتقاد القائل بأن المعنى متضمن، بصورة تامة وعلى وجه الحصر، في النص الأدبي. تبدو هذه المعارضة - التي تمتد من التوصيفات المتأرجحة لمذهب استقلال النص إلى المجابهة المباشرة مع فكرة الموضوعية نفسها<sup>(١)</sup> - أنها تمثل هجوماً مدبراً على أساس محاولة النقد الجديد: أي "

(١) إن كلاً من فولفغانغ أيزر وميشيل ريفاتير مثلاً لم يتخلّ عن الشكلانية تماماً، إذ يضع كل واحد منهما عبارات من قبيل "تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه منتجاً"، و "إن العملية السيميوطيقية تحدث في ذهن القارئ فعلاً ويرجع والتر سلاتوف *Walter Slatoff* أهمية النص إلى مستوى أبعد، فهو يقول "من الصعوبة بمكان أن تكون للأعمال الأدبية كفاءات مهمة بمعزل عن تلك التي تأخذ شكلاً في أذهاننا". بل إن النقاد المعنيين بالتحليل النفسي يمشون إلى أبعد من ذلك حتى يحلوا القارئ محلّ النص بوصفه الموضوع الأساسي للبحث النقدي. يكتب نورمان هولاند "الشيء الذي يجب ملاحظته هو أن القصص... لاتعني شيئاً في ذاتها ولذاتها... ولكنها ذات معنى لدى الناس، فهم يستخدمونها كمناسبة... لموضوعة معينة أو وهم معين أو تحول معين". ويعمّم ديفيد بليتس هذه النقطة قصداً يضمينها كل التعبيرات: «يعتمد معنى الكلمات الفردية، أو مجموعة الكلمات، على أولئك الذين يقرأونها وينقلون المعنى إلى الآخرين". وأخيراً فإن نقاد القارئ الذين تأثروا بالبنوية لم ينكروا أن للنصوص معنى في ذاتها ولذاتها فقط، بل قالوا إن القراء الأفراد يبدعون معانيهم الخاصة بهم. وهكذا يكتب جوناثان كلر "إن القصيدة... تكون ذات معنى فقط فيما يتعلق بنظام من المواضع يتمثّل القارئ"، ويوضح ستانلي فش "أن موضوعية النص مجرد وهم"، فليست هناك نصوص ثابتة، إنما هناك استراتيجيات تقوم بتطويرها، انظر:

*Wolfgang Iser, The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978) p.108 Michael Riffaterre, The Semiotics of Poetry (Bloomington: Indiana University Press, 1978) .p. 4. Walter Slatoff, With Respect to Reader: Dimensions of Literary Response (Ithaca: Cornell University Press, 1970) .p. 23 Norman N. Holland, Readers Reading (New Haven: Yale University Press, 1975) p. 39 David Bleich, Subjective Criticism (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978) p. 7 Jonathan Culler, Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature (Ithaca: Cornell University Press, 1975) p. 116 Stanley E. Fish, Literature in the Reader: Affective Stylistics, New Literary History 2 no. 1 ( Autumn 1970) : 140 (chapter 6 in this volume), idem, 'Interpreting the Variorum,' Critical Inquiry 2, no. 2 ( Spring 1976) : 484 (chapter 10 in this volume).*

القصيدة نفسها بوصفها موضوعاً لحكم نقدي بشكل خاص<sup>(٢)</sup>. وينسب هذا الهجوم لنفسه، أحياناً، في أدب حركة استجابة القارئ، تحقيق ثورة نقدية: فالشكلائية قد لفظت أنفاسها، وقد كشفت استجابات القراء الأفراد الموضوع الحقيقي للدراسة الأدبية، وباختصار فقد حدد نقاد "استجابة القارئ" عملهم بوصفه خروجاً جذرياً على مبادئ النقد الجديد، غير أنني أعتقد بأن نظرة فاحصة لنظرية هؤلاء النقاد وممارستهم سوف تبين لنا أنهم لم يثوروا نظرية أدبية، وإنما حولوا مبادئ الشكلائية إلى أسلوب جديد حسب.

ثمة مسألة مهمة تجعل التشابه الأساسي بين النقد الجديد ونقد استجابة القارئ غامضاً، بحيث يبدو أنها تفصل بينهما، وهذه المسألة هي: فيما إذا كان المعنى يتخذ له موضعاً داخل النص أم هو من فعل القارئ. وعلى أية حال، فإن مسألة تموضع المعنى تبرز كمشكلة فقط عندما يفترض المرء أن تعيين المعنى هو هدف الفعل النقدي. وعلى الرغم من أن كلا من النقد الجدد والنقاد المتجهين للقارئ لا يوضعون المعنى في المكان نفسه، إلا أن كلا المدرستين تفترضان أن غاية النقد الأساسية هي تعيين المعنى. إن هذا الافتراض لا يجمع هاتين الحركتين المتعارضتين فقط، بل يوحدتهما معاً في معارضتهما التاريخ المديد من التفكير النقدي لم يكن فيه تعيين المعنى المهمة المركزية.

غير أن الاختلاف في الافتراضات التي ميّزت الدراسات الأدبية في القرن العشرين عن معظم التفكير النقدي السابق، قد أخفته المصطلحات نفسها التي بقيت تستخدم طيلة قرون من النقاش النقدي، المصطلحات التي تحيل على ممارسات غير متماثلة على الإطلاق. ومن خلال استكناه أولي، يبدو، مثلاً، أن نقد استجابة القارئ المعاصر يشترك اشتراكاً كبيراً مع النظريات الأدبية الكلاسيكية، ومع ذلك، يُظهر مفسّرو الأدب الكلاسيكيون انشغالاً كبيراً باستجابة الجمهور، إذ يناقش أفلاطون وأرسطو وهوراس ولونجينيوس الأدب، ابتداءً، بمقتضى تأثيراته في الجمهور. وعلى أية

(٢) W. K. Wimsatt, Jr., and Monroe Beardsley, "The Affective Fallacy," in *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington: The University Press of Kentucky, 1954) p22.

حال، فإذا ما تفحص المرء عن كتب ما يقصده الكتاب القدامى عندما يتكلمون على رد فعل الجمهور، فسوف يكتشف حالاً أن هذا يختلف، تماماً، عن مقصد فولفغانغ أيزر وستانلي فش وريفاتير ومعاصريهم. وفي الحقيقة، فإن النقد " العاطفي " الذي مارسه النقاد في النصف الثاني من القرن العشرين لا يدين بشئ، رغم المظاهر الأولية، للإرث البلاغي القديم الذي يبدو أنه يماثله، ويدين بكل شئ تقريباً للمبادئ الشكلانية التي يدعي إسقاطها.

### الحقبة الكلاسيكية

يمكن أن نختبر صدق هذه الملاحظة بالعودة إلى فقرة من مقالة لونغينيوس " في السموّ *On the Sublime* " التي تناولت، صراحة، الطريقة التي يؤثر فيها تعبير معين لهيرودوتس في المستمع:

يقول هيرودوتس " سوف تبحر صُعداً من مدينة إيفانتاين *Elephantine*، حيث ستصل إلى سهل منبسط، وبعد عبور هذا الصقع سوف تستقلّ مركباً آخر وتبحر ليومين، ومن ثمّ تصل إلى مدينة عظيمة اسمها ميرو *Meroe* ". هل تلاحظ يا صديقي كيف يقودك (هيرودوتس) في الخيال خلال هذه المنطقة، ويجعلك ترى ما تسمعه؟ إن أفعال التخاطب الشخصي المباشر هذه تضع المستمع في مشهد الفعل نفسه. ولذلك، حينما يبدو أنك تتكلم، فإنك لا تتكلم إلى الجميع، بل إلى فرد واحد، ولكنك يا تايديديس لم تكن لتعرف ذلك الذي قاتل من أجله البطل.

وإذا ما أبقيت مستمعك يقظاً عبر توجيه الكلمات إليه، فسوف تجعله في حالة من الإثارة والانتباه، وتجعله يشعر شعوراً تاماً بالمشاركة الفعالة<sup>(٢)</sup>.

(٢) Longinus, *On the Sublime*, trans. W. Rhys Roberts (Cambridge: Cambridge University Press, 1899), as reprinted in James H. Smith and Edd Winfield Parks, eds., *The Great Critics: An Anthology of Literary Criticism* (New York: W. W. Norton & Co., 1951) pp. 92-93

وعلى الرغم من أن إشارة لونجينيوس إلى مستمع " يشارك مشاركة فعالة كاملة " قد تقترب من مقالة لفولفغانغ آيزر، إلا أن الناقد الحديث المتأثر بأيزر أو ستانلي فش لن يقارب فقرة هيرودوتس كما يقاربها لونجينيوس. إذ يبدأ الناقد الحديث بأن يبين، بنوع من التفصيل، كيف أن لغة الاقتباس، المارَّ ذكرُها، تجعل القارئ يخضع لخبرات ذهنية أو عاطفية معينة. إن العمليات الإدراكية التي جعل الأسلوب، من خلالها، القارئ مضطراً لإحداثها سوف يتضح أنها تجسّد مبدأً أساسياً للعمل، مثل مفهوم هيرودوتس للمكان والزمان، أو طريقة المؤرخ المميّزة في تنظيم معطيات الإدراك الحسي. وباختصار، فإن الناقد الحديث سوف يصف خبرة القارئ بمثل هذه الطريقة قصد تقديم أساس لتأويل العمل. بيد أن لونجينيوس يقتبس الفقرة لسبب مختلف تماماً. فهو يودُّ أن يُثبت أن الخطاب المباشر يجتذب القارئ بفاعلية إلى مشهد الفعل، فهو لم يُعنِّ بمعنى الفقرة، وفي الحقيقة ثمة شك في أنه أدرك المعنى بوصفه مسألة نقدية. ذلك لأن القارئ إذا أصبح جزءاً من الفعل، حين تستحوذ اللغة عليه، فلن يثار التساؤل عما تعنيه الفقرة. فليس ثمة حاجة، أو مجال، للتأويل مادام التأثير المرغوب فيه قد تمَّ إنجازه.

يكمن خلف معالجة لونجينيوس لفقرة هيرودوتس موقف تجاه الأدب واللغة، موقف يميّز الثقافة الكلاسيكية ويبتعد عن طرائق القرن العشرين في فهم الأدب والفن بشكل أساسي. فاللغة، بالنسبة للونجينيوس، شكل من السلطة، والغرض من دراسة نصوص من الماضي هو اكتساب المهارات التي تمكّن المرء من استخدام السلطة بنجاح. ويترتب على نظرة لونجينيوس الأدائية للغة أنه سوف يستخدم هيرودوتس لتوضيح فعالية الكلام المباشر، بغضّ النظر عما يبدو لنا من أسئلة أبعد غوراً؛ لأن الهدف الرئيسي من دراسة الأدب، بحسب منظوره، هو أن يصبح بارعاً في تقنية معينة. ويسبب افتراضاته المسكوت عنها حول طبيعة اللغة الأدبية، فإن ناقد استجابة القارئ المعاصر سوف يستخدم، بطريقة مماثلة، الفقرة نفسها كمناشئة لمناقشة معناها؛ ولأننا بخلاف القدامى لانماثل اللغة بالفعل *action*، وإنما نماثلها بالتدليل *signification* فإن كل حركات النقد الحديث - سواء كانت الحركة الموجهة للاستجابة، أو علم النفس، أو البنيوية، أو

الأسطورية، أو الموضوعاتية، أو الشكلانية - قد اتخذت من المعنى موضوعاً للبحث النقدي. ويفسر هذا سبب كون الناقد الحديث، على الرغم من عنايته برّد فعل الجمهور، لا يعني نفس ما كان يعنيه أفلاطون وأرسطو وهوراس ولونجينيوس. إن هذين التصورين عن الاستجابة ينشآن من تصورين للغة يعارض أحدهما الآخر بصورة جذرية.

إن تصور اللغة مؤثراً في العالم، بدلاً من كونها سلسلة من العلامات يجب كشف معناها، إنما يفسر ما تتصف به الأوصاف القديمة للاستجابة الأدبية من غياب الخصوصية. فعلى الرغم من أن أرسطو يتكلم على الشفقة *pity* والخوف *fear* كونهما يتلاعبان مع المأساة (التراجيديا)، فإنه يقيم جدارة الإنتاج الشعري على أساس "حيوية الإنطباع" و "التأثير المكثف"، ويقول إن غاية الأدب هو أن يكون "مدهشاً" (٤). ويتعبّر آخر، فإن أرسطو ليس معنياً بطبيعة التأثير وإنما بدرجته. إن مفهوم الشعر - بوصفه أداة سلطة تقاس قيمته بقوة الإنطباع الذي يحدثه - قد اتخذ شكلاً مبالغاً فيه لدى لونغينيوس. ففكرة لونغينيوس عن "السمو" معادلة لمفهوم الشعر كسلطة خالصة، إذ تنصب أوصافه للسمو على الأثر الذي يحدثه الشعر السامي في سامعيه، ولكن بدلاً من تحديد هذا الإنفعال أوذاك، يتكلم لونغينيوس فقط بمقتضى شدة الشعور أو قوته. فالسمو هو التأثير، والأثر المسبب للسلطة المطلقة، إنه "الشدة" و "القوة" و "القدرة التي لا تقاوم". "السمو، كما الصاعقة، يتألق في اللحظة المناسبة ليبدد كل شيء أمامه" (٥).

(٤) Aristotle, *Poetics*, trans. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (London: Macmillan, 1895). as reprinted in Smith and Parks, eds., *The Great Critics*, p. 61

(٥) في السمو، ١ ، ٤ . إن السمو بوصفه خاصية للنص يوصف بأنه "تعبير شديد"، و "نوبة انفعال متقدمة" و "القوة"، وأن آثاره على المستمع "شديدة جداً". فالمستمع "ينجرف مع السمو، ويفتنه تماماً" في حالة من الإهتياج. وعندما يكون السمو خاصية شاعر فإنه "تجرفه الحماسة والنوبة الإنفعالية" ويكون تحت السيطرة "و" يلهم"، ويكون عرضة "لانتهاج النار ويجرف كل شيء أمامه" و "يؤجج حماسنا وينير درينا". وتستخدم لفظة *Intensity* لوصف السمو في المواضع الآتية III 13, XL, XL, 1.4 ولفظة *force* في الموضع VIII، والتعبير "*irresistible might*" في الموضع 1.4 .

إن معادلة اللغة بالسلطة - الأمر الذي ميّز التفكير الإغريقي منذ زمن جورجياس الخطيب - يفسّر الأنشطة المتعددة والمكرّسة لدراسة البلاغة في العالم القديم<sup>(٦)</sup>، ويفسر أيضاً الخاصيتين الأكثر حضوراً للنقد الأدبي في الثقافة القديمة وهما: انشغاله بمسائل التقنية، ومناظراته حول أخلاقية الإنتاج الأدبي. فعندما يُعتقد أن اللغة تأثيراً ساحقاً على السلوك البشري، فإن سيادة تقنيات اللغة وممارسة سيطرة أخلاقية من خلال استخدام هذه التقنيات يجب أن تصبح الاعتبارات النقدية السائدة. فأهمية الشعر بوصفه قوة سياسية هو الذي يفسر قرار أفلاطون طرد الشعراء الغنائيين والمحميين من جمهوريته. فالشخص الذي يضفي على اللغة درجة عالية من السلطة في تحديد الفعل والسلوك الإنسانيين هو الشخص الوحيد الذي يستطيع عدّ الشعراء خطرين كفايةً، لذلك يتعين نفيهم.

يوحد طرد أفلاطون الشعراء من دولته المثالية بين نوعين من الملامح التي تميّز، بشكل ملحوظ، الموقف الكلاسيكي تجاه الأدب من موقفنا نحن، وهذان النوعان هما: مماثلة اللغة بالسلطة، واستيعاب الجمالي للنظام السياسي في حياة الإغريق. وعلى الرغم من أن أفلاطون هو المفكر الوحيد الذي ذهب إلى حدّ إقصاء الشعر من النظام المدني بسبب احتمالية تأثيره الضارّ، فإن القدامى اتفقوا إجمالاً على أن قوة اللغة الشعرية يجب أن تسخر إلى مستلزمات الدولة. ولذلك، فإن أرسطوفان *Aristophanes*

(٦) في "مديح هيلين *Encomium of Helen*" ثمة واحدة من العبارات المعبرة عن الاعتقاد الإغريقي بقوة الإقناع *persuasion*، إذ يقارن جورجياس الكلام بالسحر والشعوذة والمخدّرات، مجادلاً أن هيلين ينبغي أن تتحرّر لأن "الكلام المقنع يجبر ذهن المقتنع على الموافقة على ما يقال، واستحسان ما يحدث. فالمقتنعة (هيلين) لكونها مكرهة بالكلام، فهي لاتستحقّ الإساءة".

(Ancient Literary Criticism: The Principal Texts in New Translations, ed. D. A. Russell and M. Winterbottom, trans. D. A. Russell [Oxford: The Clarendon Press, 1972], pp. 6--88

وفي ما يتعلق بتصوير الإغريق للغة، انظر:

Nancy Struever, "The Background of Humanist Language: The Quarrel of Philosophy and Rhetoric", in *The language of History in the Renaissance* (Princeton: Princeton University Press, 1970) pp. 5-39



يُظهر حكمة شائعة عندما جعل إحدى شخصياته في الضفادع *The Frogs* تعلن أن التراجيدي يجب أن يقدم " نصيحة حكيمة من أجل خلق مواطنين صالحين " (٧). فالقارئ يُنظر إليه في الثقافة القديمة كمواطن في الدولة، والمؤلف كمجسد للأخلاقية المدنية، والناقد كحارس للمصلحة العامة: فالأدب ومنتجوه ومستهلكوه جميعاً يُنظر إليهم في ضوء مستلزمات نظام الدولة ككل (٨).

كان من آثار تساقق الفن والسياسة في التفكير الإغريقي تلك المنزلة التي منحت للنص الأدبي، المنزلة التي تعكس في الحقيقة مواقف القدامى من سلطة اللغة ووظيفتها. فالنصوص تُقتبس ويُعلق عليها، كما في الفقرة المقتبسة من في السموا لتوضح فقط من خلال المدرك الحسي والمثال ما ينبغي أن يحاكيه الشاعر المبتدئ، وما ينبغي عليه تجنبه. فالناقد يتجه نحو المستقبل، ويكتب لكي يساعد الشعراء على إنتاج عمل جديد، ويقدر ما يلتفت إلى الوراء فإن ذلك يكون فقط من أجل تقديم نماذج بلاغية لأعمال لم تُكتب بعد. فليس للنص، بوصفه موضوعاً للدراسة والتأمل، أهمية من هذا المنظور النقدي؛ وذلك لأن الأدب لا يُنظر إليه كغاية في ذاته، بل في ما يؤدي إليه من نتائج. فليس العمل الأدبي موضوعاً، وبالتالي وحدة قوة تمارس سلطتها على العالم باتجاه معين. والمدى الذي يشيئاً فيه الخطاب في شكل نص مكتوب هو مقياس ضعفه، إذ يتجمد هذه المرة في حروف، ولن يعود بإمكان الكلام أن يدافع عن نفسه بمواجهة استعمال أو تكييف عباراته لأناس متنوعين يرغب في مخاطبتهم. فهو لا يستطيع أن ينتهز الفرص أو أن يحبط عصياناً، وباختصار، فإنه بسبب افتقاره إلى القدرة على التكيف مع الظرف يفقد قدرته على صياغة الظرف حسب صورته الخاصة.

ليس بإمكانني يا فايديروس أن أومن بأن الكتابة، لسوء الحظ، تشبه

فن الرسم؛ وذلك لأن إبداعات الرسام لها موقف من الحياة، ومع

(٧) *Aristophanes, The Frogs, trans. Gilbert Murray (New York: Longmans, Green & Co., 1916)*

(٨) *Atkins, Literary Criticism in Antiquity, 2. Vols. (Cambridge: Cambridge University Press, 1934) I,*

*pp. 6-7 Rosemary Hariott, Poetry and Criticism Before Plato (London: Methuen & Co. 1969) p. 109.*

ذلك فإنها تلتزم صمتاً مهيباً إذا ما وجّهت إليها سؤالاً. والشئ نفسه يمكن أن يقال عن الكلام. ويخيّل إليك أنه يفكر، ولكنك إذا ما استجويته بقصد استيضاح أمر ما، فإنه يقول الشيء نفسه دائماً. وحين يُكْتَب فإنه يساق إلى هؤلاء الذين يفهمونه وأولئك الذين لا يفهمونه. فليس له تحفظ أو توارٍ تجاه طبقات الأشخاص المختلفة، وإذا ما عورض أو أسئ فهمه ظلماً فإنه يحتاج إلى أبيه *parent* لكي يحمي نريته، فهذه الذرية لا تستطيع الدفاع عن نفسها<sup>(٩)</sup>.

إن الحطّ من قيمة الكلمة المكتوبة كما يتضح من هذه الفقرة الشهيرة لأفلاطون يمثل النقد الموجّه للاستجابة في نمطها الكلاسيكي. فموقف أفلاطون من الاستجابة وموقفه من النص المكتوب يسيران متكاتفين. فالاستجابة، بالنسبة له، تعني ما يحدثه الخطاب على السلوك الإنساني من تأثير. فما هو مهم أساساً هو السلوك وليس الخطاب.

وبالمقابل فإن النص المكتوب والناجز هو الذي يشغل مركز الفعالية النقدية المعاصرة. فلا تنصبُّ عناية النقد الرئيسية على ما يبيده الجمهور من سلوك، بل على معنى النص. ولا تكمن فاعلية الناقد المركزية في سنّ معايير للمضمون الأخلاقي للأعمال الأدبية، أو في تقديم نصيحة للمؤلفين الذين يرومون إنتاج عمل جديد، بل تكمن في توضيح نصوص من الماضي. وهذا المقترب لا يتجاهل كثيراً مسألة البعد الاجتماعي عندما يرجئها؛ مفترضاً أنه حتى لو أمكن فهم النص بصورة صحيحة، فإنه لا يمكن تقييمه. إن وظيفة الناقد هي، أولاً، أن يؤوّل، ومن ثمّ يحكم فحسب. فهو مسؤول عن الانطباع الذي يخلفه الأدب على المجتمع، لا لأنه أخبر المؤلف بكيفية خلق ذلك الانطباع، أو كيفية تأسيس شفرة رقابة، وإنما لأنه قد أخبر القارئ بما يعنيه النص. وبالنتيجة، قال أفلاطون: إن الناقد هو " الأب " الذي يحتاج إليه الكلمة المكتوبة قصد

(٩) Plato, *Phaedrus*, trans. Benjamin Jowett, in *The Dialogues of Plato*, 5 vols., 2 nd ed. (Oxford:

The Clarendon Press, 1875) II, pp. 154-55

وقاية نفسها ضد مساوئ القراءة الرديئة. فالنص المكتوب ذاته يخلق الحاجة إلى الشرح بما أنه يمكن " أن يساق إلى هؤلاء الذين يفهمونه وأولئك الذين لا يفهمونه " .

إن موقف الناقد المعاصر بإزاء النص هو موقف المفسر لأن النص، كما نستشف من أفلاطون، لم يعد في وضع يستطيع أن يوضح فحواه بصورة مباشرة، وبذلك فإن عمل الناقد يكون، بطريقة أو بأخرى، مع التأويل دائماً. إن هذا الموقف من النص تشترك فيه مدارس النقد المعاصرة التي تظهر، بطريقة أو بأخرى، متصارعة بشدة. فالنقد الجديد، والنقد التحليل النفسي، والنقد البنيوي، والنقد الأسطوري، ونقد الأنواع الأدبية، والنقد الأسلوبي، جميعها تنطوي على العلاقة التفسيرية نفسها فيما يتعلق بالنصوص التي تدرسها؛ لأنها جميعاً تشترك بالافتراض القائل بأن النصوص هي موضوعات ينبغي تحليلها وتفكيك شفرتها. وبهذا الخصوص لا يختلف نقد استجابة القارئ عن النقد الشكلاني الذي يدعي معارضته، أو عن أي مقترب معاصر آخر للأدب. إن الاختلاف يكمن فقط في أنه بدلاً من بلوغ معنى أدبي بوساطة استخدام المعجمية المنبثقة من الشكلانية واللسانيات ونظرية الأنواع أو الأسطورة، فإن نقاد القارئ يستعينون بالأنظمة التأويلية في وصف الأنواع المختلفة للفعالية الذهنية (تكوين أيزر للصيغ الكلية وتهشيمه لها، وقرارات فش وتنقيحاته، وتطواف ستيفن بوث بين أنظمة الاتساق، وإعادة نورمان هولاند إنتاج موضوعات الهوية). فما حدث هو أن موضع المعنى قد حوّل ببساطة من النص إلى القارئ، ويبدو هذا التحول جذرياً في نطاق ضيق؛ لأنه يقوِّض مفهوم موضوعية النص. بيد أن تحويل المعنى من النص إلى القارئ يبدو مفزَعاً فقط ضمن افتراضات المنظور الحداثي الضيقة. إذ على الرغم من أن القراء الموجهين للقارئ يتحدثون عن " القصيدة بوصفها حدثاً " وعن " الأدب بوصفه خبرة " فإن المعنى مازال، بالنسبة لهم، هو موضوع الفعل النقدي<sup>(١٠)</sup>. وفضلاً عن ذلك،

(١٠) Louise Rosenblatt, "The Poem as Event," *College English* 26, no. 2 (November 1964) 123 - 28 : Fish, "Literature in the Reader," pp. 129, 131 : Norman Holland, *The Dynamics of Literary Response* New York: Oxford University Press, 1968) p. xiii.

يتخذ هذا الفعل نفس الشكل في نقد استجابة القارئ كما يظهر في أي تحليل نقدي معاصر: فيُستبدل خطاب معين (تفسير) بأخر (عمل أدبي) حيث يشتركان بعلاقة متكافئة. وعلى الرغم من أن وصف خبرة القارئ قد يتغير مع كل قراءة للنص، وعلى الرغم مما قد يقال من أن النص يستنفد نفسه أو يتوارى، وعلى الرغم مما قد يقال من أن القارئ يكتب نصه الخاص، فإن الناقد يمثل لتقليد في التفسير يتخذ من النص المفرد الواحد وحدةً معيارية للتأويل. وقد يكون النص مجرد ظل إلا أنه ما يزال يفسح، عن طريق المواضع، الفضاء الذي بضمه يؤدي ناقد القارئ دوره.

وباختصار، فإن نقد استجابة القارئ، عندما يُنظر إليه من منظور التاريخ النقدي، يبدو أكثر شبهاً بالنقد الجديد منه بالمناقشات القديمة عن الاستجابة. وعندما يتم تصور العمل الأدبي موضوعاً للتأويل، فسوف تُفهم الاستجابة مسلكاً للوصول إلى المعنى، وليست شكلاً للسلوك السياسي والأخلاقي. إن التمييز بين الاستجابة على أنها المعنى، والاستجابة على أنها فعل وسلوك، هو تمييز لا يفصل التصور الكلاسيكي الشائع عن الاستجابة الأدبية فحسب، بل يفصله عن الطريقة التي فهمت بها الاستجابة الأدبية من طرف معظم نقاد ما قبل القرن العشرين. وإذا ما تحول المرء إلى تعريفات الأدب والاستجابة الأدبية التي صيغت في عصر النهضة وفي القرن التاسع عشر، فإنه لن يجد أنها تختلف عن التعريف الحدائوي حسب، وإنما جميعها تختلف عنه بنفس الاختلاف.

### عصر النهضة

إن الاعتقاد بأن الأدب يختلف جوهرياً عن كل أشكال الخطاب الأخرى قد جعل من الصعوبة البالغة على نقاد القرن العشرين أن ينظروا إلى الأدب على أنه شيء آخر غير كونه مناسبة للتأويل. فالأدب هو " فن "، ومن ثم فإن له علاقة خاصة بالحياة التي تحيط به، فهو ينظّم الحياة، ويعطيها معنى و " يعبر عنها "، فهو بعبارة إميلي دكنسن

*Emily Dickinson* مثل " العطر بالنسبة للوردة ". وعليه، فإذا استطعنا فقط أن نؤوّل القصيدة على نحو صحيح، فسنكون في وضع لائق لفهم العالم. فالأدب في عصر النهضة يقيم علاقة مختلفة بالعالم المحيط به، وبدلاً من أن يكون الأدب صورة أو مرشحاً للواقع، فإنه كان في علاقة تواصل معه، ولكن ليس بمعنى بسيط. فعندما تنتهي حفلات البلاط التنكّرية، يختار الممثلون والممثلات - الذين هم أيضاً من أفراد العائلة الملكية والطبقة الأرستقراطية - مشاريهم من الحاضرين في الرقص. وكما أثبت ستيفن أورغل *Stephen Orgel*، كانت الحفلات التنكّرية تقوم بطرائق عدة مقام عروض وامتدادات للسلطة الملكية. ففي تأليف الشعر والمسرحية، الحفلة الاجتماعية، الخطبة السياسية، كانت تصوّر، بشكل رمزي، ما يؤكد الاختلاف بين تصوّر عصر النهضة للأدب وتصورنا له<sup>(١١)</sup>.

إن هذا التصوّر، في مظاهره الخارجية، متطابق تقريباً مع النموذج الكلاسيكي<sup>(١٢)</sup>. ويكتب برنارد فينبيرغ *Bernard Weinberg* في كتابه تاريخ النقد الأدبي في عصر النهضة الإيطالي: " كان الشعر بطبيعته محاكاةً للواقع أو تمثيلاً له، إذ يُعدُّ ليطابق الواقع بأوثق شكل ممكن من أجل إنتاج تأثيرات أخلاقية يرغب فيها الفرد والدولة ". فقد كانت المسألة مسألة منفعة وتعليم: فعندما يجعل الشعر من الناس فضلاء أخلاقياً، فهل يستطيع المساهمة في تعليمهم القيم الأخلاقية، ومن ثمّ المساهمة في الصالح العام بصورة غير مباشرة؟<sup>(١٣)</sup> ومادام الأدب قد تمّ تعريفه مرة بأنه هو

(١١) *Stephen Orgel, The Illusion of Power: Political Theater In the English Renaissance ( Berkeley: University of California Press, 1975)*

(١٢) هناك نوعان من النقد سادا الحقبة الكلاسيكية واستمرّا في عصر النهضة، وهما: البحث التقني أو فن الشعر *ars poetica*، في: *Puttenham's Arte of English Poesie*، و *Canpion's Observations in the Art of English Poesie*، و *Gascoigne's Certayne notes of Instruction*، و النقد الأخلاقي في الدفاع عن الشعر كما نجده عند سدني *Sidney* وهايورد *Heywood* وهارنغتون *Harington*، أو كما نجده في الكتابين:

*Samuel Daniel's Defense of Ryme*، و *Chapman's Preface to the Odyssey*.

(١٣) *Bernard Weinberg, A History of literary Criticism in the Italian Renaissance, 2 vols. (Chicago: The University of Chicago Press, 1968), pp. 801, 805*

الذي يمنح القيم الأخلاقية العامة شكلها ، فإن طبيعته وقيمه تعتمدان على أنواع التأثيرات التي يحدثها ، تلك التأثيرات التي تمت ، كما كانت من قبل ، معادلتها بالسلوك الأخلاقي وليس بالمعنى النصي . ومرة أخرى ، ليس للسؤال عن المعنى أي دور في النظرية النقدية إلا عندما يتوسل أحياناً التأويل الرمزي بوصفه استراتيجية للتعامل مع القصائد التي تُنسب من ناحية أخرى إلى الزيف أو اللاأخلاقية. ولكن بينما تردد لغة عصر النهضة صدى لغة القدامى إلى درجة مدهشة ، وتختلف بالطرائق نفسها تماماً عن النظرية المعاصرة نقطة بنقطة ، فإن الظروف التي ظهر فيها نقد عصر النهضة وأدبه تجعل تأكيداتهم النظرية تُطرحُ طرحاً جديداً.

وتتواصل الاستجابة في أن تكون ، أكثر من أيما وقت مضى ، هي المسألة المركزية . وكما يقول فينبيرغ : " كانت الجودة النوعية لقصيدة ما تُلتَمَسُ من خلال دراسة تأثيراتها في الجمهور " (١٤). غير أن الجمهور قد تغير وتغيرت معه طبيعة الفعالية الأدبية وتصورها. فلم يعد الجمهور يُشكّل ، كما كان في الثقافة القديمة ، على غرار نموذج خطابي - بوصفه مستمعاً لخطيب بين حشد من الناس يثار أو يهدأ - وإنما هو مجموعة صغيرة من الناس ذوي تأثير كالذين يحضرون اجتماعاً في مجلس حكومة معينة ، أو يحضرون حفلات ليلية خاصة . فالجمهور يتكوّن من أعضاء ذوي مكانة عالية في الحكومة والبلاط والطبقة الأرستقراطية ، والأفراد الذين يعرفهم الشاعر هم الذين يكونون في موقع يستطيعون منه أن يمنحوها الرعاية التي يحتاجها . إن علاقة الشاعر بذلك الجمهور تؤثر في الإنتاج الشعري بكل السبل المتصورة ، وتمنح موقف عصر النهضة من الأدب طبيعته المميزة . وكما بين آرثر ماروتي *Arthur Marotti* " أن مصطلح أدب الرعاية *literature of patronage* ينبغي ألا يُقصرَ على أعمال المديح ، أو على الأعمال المشفوعة بإهداءات متملّقة يُتوخى منها الحصول على امتيازات مالية واجتماعية ، إذ إن أدب عصر النهضة هو ،

(١٤) *Ibid.*, II, 806

بصورة فعلية ، أدب رعاية<sup>(١٥)</sup> . وبالنتيجة ، فإن مكانته ضمن النظام الاجتماعي السياسي صانت الأدب في عصر النهضة من أن يعدَّ إما فعالية حرة ذات قيمة جمالية مستقلة (الرؤية الحداثوية) ، أو أن يعدَّ حرفاً لبدء من أن تسهم آثار الأدب فيها ، سواء أكانت الأخلاقية أو الاستجمامية، في الصالح العام (الرؤية الكلاسيكية). وبينما اعتُقد بأن للشعر وظيفة اجتماعية، كما هو الحال في الثقافة القديمة، فإن مضمون تلك الوظيفة لم يبقَ هو ذاته؛ لأن البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي رسمت حدوده قد تغيرت. ويعتمد الشاعر على حماته، فإن العلاقات الاجتماعية القائمة بينه وبين جمهوره أعطت شعر عصر النهضة السلطة لأداء مجموعة من الوظائف الجديدة التي يمكن أن تلخص بعبارته: " العلاقات العامة " . وبالإضافة إلى عدّه مبشراً بالفضيلة المدنية، أصبح الشعر، كما تشير الدراسات المعاصرة لتلك الحقبة، مصدراً للدعم المالي، وشكلاً للحماية الاجتماعية، ووسيلة لتوفير عمل مريح، وأداة للتكيف الاجتماعي، وحركة في لعبة إجتماعية معقدة، أو حتى أداة مباشرة للمغازلة<sup>(١٦)</sup>.

(١٥) Arthur Marotti, "John Donne and the Rewards of Patronage", *Patronage in the Renaissance*, ed. Stephen Orgel and Guy Lytle (Princeton: Princeton University Press, 1981)

(١٦) ثمة عدد من الدراسات الحديثة تشدد، بطرائق متنوعة، على تواسج الأدب والحياة الاجتماعية في عصر النهضة. فهذا دانيال يافيتش يجادل، مثلاً، في كتابه: *Poetry and Courtliness in Renaissance England* (Princeton: Princeton University Press, 1978) أن يكتب المرء قصيدة وأن يكون أحد رجال الحاشية هما فعاليتان تتحكّم بهما مبادئ اللياقة نفسها. إذ يثبت كتاب بوتنهام فن الشعر الإنجليزي أنه كتاب تشريفات، وفي الوقت نفسه كتاب في فن الشعر؛ لأنه يعتنق تصوراً للشعر يعدُّ فيع النجاحات الشعرية مسألة سلوك لائق. وفي كتابه: *Music and Poetry in the early Tudor Court* (Co., 1961 & London: Methuen) يعرف جون ستيفنز القصيدة الغنائية التيوبورية بأنها " علامة على نوع معين من الفعالية الاجتماعية " (ص 151). ويصف تكوين القصيدة الغنائية بأنها تسلية موازية للرقص والألعاب أو المحادثة، وهي فعاليات تعبر عن الفعل التخيلي السائد في حياة الطبقة الفارغة من العمل، وعن شفرة الحب البلاطي. فالقصائد، المرفقة بهدية معينة أو تذكّار حب، هي ليست، من منظوره، نتاجات، وإنما علامات على علاقة اجتماعية. وهي تكتسب أهميتها من الموقع الذي تشغله في نظام التعاملات الاجتماعية. وفي مقالة حديثة بعنوان *Literary Renaissance 2, no. 1 (Winter 1972) : 100-115 Astrophil and Stella : Pure English* يقدم ريتشارد لاتهام وجهة النظر نفسها ولكن من زاوية أخرى. فالمقالة تهاجم جمهرة النقاد الذين فشلوا في إدراك حقيقة فعالية سدني الشعرية: مغازلة الثري بيتلوب، إذ يحاول لانهام البرهنة على أن سلسلة السمنينات لتحلل بموجب بنيتها الموضوعاتية، أو متوالياتها السردية، أو شخصياتها المزعومة، بل تحلّل بوصفها سلسلة من أفعال الإقناع المصممة لإحداث نتائج في العالم الواقعي. ويستنتج أن *Astrophil and Stella* ليست شعراً فلسفياً يرمي إلى التعبير عن حقيقة كلية، وإنما هي " شعر تطبيقي يرمي، على نحو مباشر، إلى تحقيق شيء ما " (ص 108).

إن نظرةً عابرةً لعناوين قصائد بن جونسون *Ben Jonson* تزودنا بقائمة تكشف عن أنواع الخدمات التي كان شعر عصر النهضة يوقرها على نحو منتظم، إذ تميّزه من كلِّ من الأدب الكلاسيكي والمعاصر: " عيد ميلاد اللورد باكون "، " حكمة في بلاط بوسيل "، " إهداء الملك قبو الخمر الجديد إلى باخوس "، " قصيدة رأس السنة الجديدة " (إلى إليزابيث كونتيسة روتلاند)، " إلى بينشوريس (بيت عائلة سدني)، " إلى سعادة اللورد أمين خزانة إنجلترا الرسول مينديكانت "، " هدية السنة الجديدة مغنّاة للملك شارل، 1935 "، " حكمة للملكة المتوفاة "، " حكمة في عيد ميلاد الأمير " . يقدق جونسون سيلاً متدفقاً من القصائد محتفياً بأعياد الميلاد، وحفلات التعميد، والزيجات، وأعمال بارعة متعددة عن أعضاء العائلة الملكية وطبقة النبلاء، وهو أحياناً يستجدي المال لنفسه. وعندما تكون مهمة الشعر في جوهرها التعبير عن موقف بإزاء أشخاص حقيقيين، وأحداث حقيقية - المدح، والعتب، وإحياء ذكرى، والتوسل، والشكر - فإن القصائد سوف يُنظر إليها على أنها شكل من أشكال التأثير ووسيلة من وسائل تحقيق مهمّات اجتماعية خاصة.

هذه هي بالضبط الطريقة التي قدّم بها مؤلفو عصر النهضة الشعر دفاعاً عن الفن. فهم يقيّمون الشعر حسب ما يمكن أن يؤديه، وخصوصاً حسب ما يمكن أن يؤديه للطبقة الأرستقراطية التي تفيد منه. وفي قائمة بوتنهايم (عن الاستخدامات الضرورية) للشعر، يضع الاحتفاء (بالمغامرات البارزة للأمرء النبلاء) و (تنصيب وتسجيل كل المصائر العظيمة) يضع كل هذا أولاً، ومن ثمّ (مدح الفضيلة وذم الرذيلة) و (تعليم المبادئ الخلقية) وإسهامات أخرى للصالح العام<sup>(١٧)</sup>. وهكذا، فبينما يتبع نقاد عصر النهضة النقاد القدامى في تقييمهم الشعر بما يحققه من نفع اجتماعي، فإنهم يوسّعون ذلك المفهوم ليضمّ فوائد عملية أكثر. إن السير فيليب سدني لم يكن ساخراً تماماً عندما جعل عيوب الشعر في نهاية كتابه دفاع عن الشعر؛ ذلك أن القصائد يمكن

(١٧) George Puttenham, *The Arte of English Poesie (a facsimile reproduction of the 1609 reprint published by A. Constable and Son), intro. by Baxter Hathaway, ed. Edward Arber (Kent, Ohio: Kent State University Press, 1970) p39*



أن تسدي لك خدمة أو تكتب لاسمك الخلود.

إن دفاع عصر النهضة عن الشعر ذو طابع تشجيعي، ويرجع السبب بصورة جزئية إلى مكانة الفعالية الأدبية في النسيج الاجتماعي للبلاط، حيث يتوجب على الشعر التنافس مع مهن مثل الصيد والصيد بالصقر ليقاسمهما الحظوة والنفوذ<sup>(١٨)</sup>. ولم تكن قصة السير فيليب سدني، في مستهل كتابه دفاع عن الشعر، حول جون بيترو بوغليانو- وهو معلّم الفروسية في بلاط الإمبراطور - مجرد تمهيد مشوق للموضوع الرئيسي الذي نحن بصددده، وإنما تعليق فطن على المكانة التي كان يحتلها الشعراء في البلاط:

لقد قال إن الجنود كانوا في أسمى وضع بالنسبة للبشرية، وكان الخيالة منهم في أسمى حالة بالنسبة للجنود، وأردف قائلاً أنهم كانوا سادة الحرب وزينة السلام، كما كانوا سريعين حين يرحلون، وأقوياء حين يستقرون، وكانوا منتصرين في المعسكرات والبلاطات. ولم يكف بهذا حسب، بل استمر إلى نقطة غاية في الغرابة مثل إنه لا يوجد أي شيء يثير إعجاب الأمير مثل الفارس البارع. كانت المهارة في الحكومة مجرد حكمة عملية إذا ما قورنت ببراعة الفارس. ومن ثم فإنه قد يضيف بعض الإطراءات من خلال التحدث عن كيفية كون الحصان حيواناً شجاعاً ... ولو لم أكن حينها منطقياً مع نفسي لتمكّن من إقناعي بأن أتمنى أن أكون حصاناً. وهكذا كان بإمكانه بكلماته القليلة التي أودعها في إقناعي بأن حب الذات هو أفضل من أي مهنة ننتهي إليها وتجعلنا نشعر بالزهو.

(١٨) حول تأسيس النقد الأدبي بوصفه فرعاً دراسياً والناقد الأدبي بوصفه أخصائياً يتنافس مع الأخصائيين

الأخرين، انظر:

Vernon K. Hall, Jr., *A Short History of Literary Criticism* (New York: New York University Press

1963) pp. 43-44

وإذا لم ترضيك عاطفة بوجليانو القوية وحججه الضعيفة، فسوف أعطيك مثلاً مقارباً عن نفسي أنا، التي (لأعرف المصادفة السيئة التي جعلتها) في هذه السنين المبكرة والأوقات الجميلة من حياتي تتحل صفة الشاعر، وتُستثار لتقول شيئاً لكم في الدفاع عن حرفتي التي لم أخترها<sup>(١٩)</sup>.

ولم يسخر سدني من الطريقة التي يستخدمها بوجليانو في التعظيم من شأن وظيفته حسب، وإنما يستعدُّ في لحظة تالية لفعل الشيء نفسه، أي السخرية من طريقته في التعظيم من شأن الشعر. فهو يعلم أن في التنافس على الحصول على دعم ومحاباة البلاط، يتعين على الشعراء أن يكافحوا جنباً إلى جنب سادة ركوب الخيل، وأن مفتاح النجاح هو " جعل هذا الأمر يبدو عظيماً عندما نكون نحن جزءاً منه " .

إن مقالة سدني دفاع عن الشعر قد كُتبت، فضلاً عن كونها دعاية لنفسه، رداً على الهجوم البيوريتاني القاسي الذي شنّه غوسون Gosson على ما يخلفه الشعر من تأثير أخلاقي مشين، وهذا حدث ليس غريباً على الإطلاق في عصر كانت فيه الهجومات الأفلاطونية والمسيحية على الشعر أمراً مألوفاً<sup>(٢٠)</sup>. ولذلك ينبغي النظر إلى ادعاءاته النظرية في سياق الظروف التاريخية التي أحدثته. وحين يكتب سدني " إن الشاعر وحده ... هو الذي ينمي في الواقع طبيعة أخرى ... يكون عالمها عالماً نحاسياً، ولكن الشعراء وحدهم يولدون عالماً ذهبياً "، فإنه لا يصف العالم الشعري المصغر والتام

(١٩) Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry, Elizabethan Critical Essays, 2 vols., ed. G. Gregory Smith (Oxford: Oxford University Press, 1959) I, pp. 150-51*

(٢٠) يلاحظ ج. غريغوري سمث في مدخله لمجموعة المقالات التي جمعها في *Elizabethan Critical Essays* أن القوة الكبيرة التي كانت باعثاً على هذا الدفاع الأدبي (أي الدفاع عن الشعراء والشعر) هي نفسها لم تكن أدبية... فهم يشجبون الشعر لأنه غالباً ما يكون داعراً، ويشجبون المسرح لأنه يعلم المفاصد: وحجتهم على ذلك حجة اجتماعية وسياسية وشخصية (صxiv) وحول طبيعة الهجوم الذي تعرّض له الشعر في عصر النهضة انظر أيضاً:

Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, 11, pp 797-804*

لنظرية شكلائية ، ولكنه يعرض تجربة فريدة لمساندي الشعر المخلصين<sup>(٢١)</sup> . إن أسلوب النقد في عصر النهضة ليس، إذا أخذنا بنظر الاعتبار السياق الاجتماعي الذي كان يمارس فيه، أسلوباً تحليلياً، وإنما هو أسلوب تفسيري، أو نزعة دفاعية. وهكذا، فإن الادعاءات المبالغ فيها التي يكونها الشعراء عن الشعر لا تُقدّم بوصفها حقائق مبدئية في نظام اعتقادي لكي تُفهم بوصفها تعريفات أنطولوجية لإنتاج شعري، وإنما هي بالأحرى إعلانات ساذجة لحرقة معينة.

إن معنى الجمهور الذي يُحفظ هذه الإعلانات هو الذي يميز، في نهاية المطاف، مواقف عصر النهضة عن موقفنا من الأدب. فالنقد والشعر موجهان، على حد سواء، إلى جمهور معين، ويتوخيان تحقيق تأثيرات معينة. فالأدب يوجد لخدمة زبائنه، وهو خاضع لحكم الجمهور. ومن جهة أخرى، لا يُكتب العمل في العصر الحديث إلى جمهور معروف من الزبائن، ولا يُقصد منه الحصول على مثل هذه النتائج المحددة بصورة تامة. فبدلاً من إثارة الجمهور وإحداث ضغط يكون له تأثير على العالم، يُعتقد بأن العمل يعرض عالماً آخر مستقلاً وأكثر كمالاً، وعلى القارئ الرديء أن يجتهد بغية التلاؤم معه. إن العمل الأدبي ليس إيماءة في وضع اجتماعي، أو نموذجاً متالياً للسلوك البشري، ولكنه تفاعل للخصائص الشكلية والموضوعاتية التي ينبغي على ذهن الناقد تمحيصها. إن الإلماح المغرض إلى أن القصيدة التي قد تخرج على استقلالها الذاتي لتؤدي خدمة معينة سوف تصبح غير مؤهلة كونها عملاً فنياً. وأول متطلبات العمل الفني في القرن العشرين هو وجوب ألا يكون له من غرض غير ذاته.

إن الاعتقاد القائل بأن الأدب فوق مستوى السياسة، وبأنه لا يعمل على نحو مباشر بغية إحداث نتائج معينة، هو اعتقاد قد حدّد الطريقة التي يعرف بها النقاد المعاصرين المعنيين بالقارئ مهمتها. فبينما تصوّر عصر النهضة تأثيرات الأدب غالباً في ضوء الاعتبارات السياسية الاجتماعية - أي التأثير على تصرفات الأمراء، وعلى الصورة القومية الذاتية، وعلى المناخ الأخلاقي للعصر - فإن نقاد القارئ المحدثين

(٢١) Sidney, An Apology for Poetry, p. 156

يفهمون التأثيرات على أنها مسألة تتعلق باستجابة الفرد تماماً. وربما يركّزون على عمليات القارئ الإدراكية وهو ينتقل من سطر إلى آخر، أو يركّزون على النماذج التحفيزية التي تتحكّم بتأويله لعمل ما، أو يركّزون على موضوعة الهوية الذاتية التي توصله بالعمل، ولكن، على الرغم من تميّز الاستجابات، ومهما قيل عن فوائدها الأخلاقية، فإن نتائج القراءة اقتُصرتُ بصورة اعتيادية على الذات التي يُنظر إليها على نحو منفصل. ولا يوجد ثمة اعتراف، في المناقشات الحديثة حول الاستجابة، بقدرة الشعر على إنجاز المهام الاجتماعية - مثل التزلّف، والمديح، والحصول على الامتيازات، والكشف عن مهارة المرء التقنية - وذلك لأنه لا يُنظر إلى الشعر في العصر الحديث كوسيلة لتحقيق التعاملات الاجتماعية بين الأشخاص الذين يعرف أحدهم الآخر، ولكن يُنظر إليه كمجموعة من المنتجات الصناعية في حقل عام، نتاجات تكون في متناول كل فرد لأغراض الدراسة والإدراك. لذلك، لا يصف نقاد استجابة القارئ، الذين يعنون برود أفعال الفرد تجاه الأدب، هذه الأفعال على أنها استجابات للوضع الاجتماعي، بل يصفونها كإسقاطات نفسية من القارئ على النص. والحالة التي يواجه بها القارئ النص هي التي تحدد بصورة كاملة طبيعة النص فضلاً عن تعريف الاستجابة. فبدلاً من أن تكون القصيدة، في المحيط الأكاديمي الحديث، وسيلة للتعامل الاجتماعي، تكون فرصة لإحراز قدرة أدبية، هذا إذا كان القارئ طالباً؛ أما إذا كان القارئ أستاذاً، فسوف تكون القصيدة فرصة لتطوير عمله المهني عندما ينشر تأويلاً جديداً لها. إن تعريف النص بوصفه موضوع تأويل، في كلا الحالتين السابقتين، يلبي مطالب السياق المؤسسي. ولقد وسّع نقاد استجابة القارئ، من خلال جعل استجابات القراء الفردية ركيزة شرعية للتأويل الأدبي، سلطة النموذج التأويلي وقائدته اللتين ورثوهما عن الشكلائية.

## العصر الأوغسطيني

إن التصور السائد للأدب والاستجابة الأدبية في العصر الأوغسطيني *Augustan* هو تصور أكثر معارضة تماماً للنموذج التأويلي المعاصر، إن كان ذلك ممكناً، من تصور عصر النهضة له. فملازمة الشعر لشخص معين أو حالة معينة تفترض شكله الأكثر وضوحاً، وتحقق نتائج الأكثر إثارة في الشعر السائد أواخر القرن السابع عشر وبواكير القرن الثامن عشر: وهو الهجاء *satire*. يشير رونالد بولسون *Roland Paulson* على نحو مباشر وإن يكن غير مقصود، في مدخله لمجموعة مقالات عن الهجاء - إلى الهوية التي تفصل التصور الأوغسطيني للأدب عن تصورنا له. وفي الواقع، هو يقول إن الأوغسطينيين يفتقدون إلى نظريات شعرية في الهجاء؛ لأن مناقشاتهم بهذا الصدد تتناول وظيفة الهجاء الاجتماعية ودوافع الشاعر الهجائي فقط، وهذه المناقشات، علاوة على ذلك، يديرها من حيث المبدأ الشعراء الهجائيون أنفسهم، الذين هم " من حيث الأساس مدافعون عن ممارستهم الخاصة ". ويستنتج رونالد بولسون " أنه خلال العقود القليلة الماضية فقط تمت محاولة وضع نظرية شعرية في الهجاء وقد تحققت على نطاق واسع " (٢٢). إن حكم بولسون بعدم وجود نظرية عند الأوغسطينيين عن هذا النوع من الشعر إنما هو حكم يستند، بطبيعة الحال، إلى مفهوم معين عن ماهية الشعر. فإذا نُظر إلى القصيدة على أنها " نظام عضوي من العلاقات "، فالصواب حينئذ أن نقاد القرن الثامن عشر ليس لديهم ما يقولونه بهذا الصدد (٢٣). ولكن إذا ما نُظر إلى الشعر

(٢٢) *Ronald Paulson, ed. Satire: Modern Essays in Criticism (Englwood Cliffs, N.J.: Prentice - Hall, Inc., 1971) p. ix.*

(٢٣) هذا هو التعريف الذي قدمه كلينث بروكس *Cleanth Brooks* وروبرت بن وارن *Robert Penn Warren* للقصيدة في مدخلهما للطبعة الأولى من كتاب *Understanding Poetry* (New York: Henry Holt and Co., 1938) p.

على أنه سلاح يُستخدم ضد الخصوم، وفعالية مناصرة غايتها تحسين المصالح الفردية والحزبية، حينئذ تشغل وظيفته الاجتماعية ودوافع مستخدميه مركز المناقشة النقدية على نحو محتوم. وفي مناقشة لكتيب يتهم على ألكسندر بوب *Alexander Pope* يوسع جيورينو *J. V. Guerinot* لنظرية بولسون إلى مدى أبعد عندما يجسد عيباً لدى نقاد العصر الأغسطي الذين هاجموا بوب في الدونسياد *Dunciad* نتيجة لإخفاقهم في رؤية " أن الدونسياد كانت قصيدة " فعوضاً عن قراءة القصيدة كـ " قصيدة " ، كـ " وحدة عضوية " ، عدوها هجوماً عليهم. ولعدم إدراكهم أن بوب ينقل قصيدته خارج «الواقع التاريخي " لمنحها " دلالة كونية " ، فإنهم لم يفصلوا الشاعر الهجائي عن الشخصية المتخيلة *Persona*؛ لأن " قائل القصيدة بالنسبة إليهم هو، ببساطة تامة، بوب " (٢٤). وباختصار، فإن الأغسطيين لم يقرأوا مقالة ماينراد ماك *Maynard Mack* " وحي الهجاء *The Muse of Satire* " التي زوّدت النقد الجديد بطريقة لمعالجة النظم الهجائي. يقول ماك إن شعراً كهذا لا يفصح " عن المشاعر الحقيقية للشاعر تجاه معاصريه " بل يفصح عن " كراهية الخير الفطرية والقوية للشر ". إذ يؤكد أن المؤلف التاريخي للقصيدة ليس هو ذاته قائلها الدراماتيكي، ومن ثم فإن الشعر يعكس " حالة خيالية عامة " تتميز " باللاشخصانية " (٢٥).

إن تعريفاً كهذا يحول المفهوم الأغسطي لنتائج الهجاء المقصودة إلى ما وراء نطاق الإدراك ، فبدلاً من تصور القصيدة قداساً يُقصد منه إنزال الضرر بموضوعات سخريتها ، وإثارة الرأي العام ضد هذه الموضوعات ، فقد أعيد تصور العمل بوصفه حاوياً حقائق كلية ربما يكتشفها القارئ المجتهد والمدرك إذا فهم الصيغة التي رُمزت بها . إن هذا ، بدقة ، محاولة لنقل السمات التاريخية إلى سمات دراماتيكية ، ولقراءة خاطرات جزئية كونها حوامل لكليات أخلاقية تقضي ،

(٢٤) *J. V. Guerinot, Pamphlet Attacks on Alexander Pope, 1711 : 1744: Descriptive Bibliography*

*New York: New York University Press, 1969) pp. iv, vii.*

(٢٥) *Maynard Mack, "The Muse of Satire," in Paulson, ed., Satire: Modern Essays in Criticism,*

*pp.201, , 193-94*

طبقاً لإدوارد روزنهايم *Edward Rosenheim* ، على ماهية الهجاء ذاتها. ويقرر روزنهايم ، في تهجم مباشر على التأويل الشكلائي ، ' أن الهجاء التأديبي ينبغي أن يميّز بحضور كل من المصدقية التاريخية والخصوصية ، وفي حالة غياب أيٍّ منهما يتلاشى الهجاء نوعاً أدبياً مميّزاً' <sup>(٢٦)</sup>. ولتأكيد خصوصية موضوعات الهجاء ، يواصل روزنهايم القول : " إن مرمى سويغت هو المجمع الملكي وليس التفاهة العامة ، ومرماه كذلك والبول *Walpole* وليس نزعات الإنسان الطائشة ، والتعصب البيوريتاني وليس رذيلة العاطفة ". وهو يصرّ على أن جمهور الهجاء هو جمهور خاص ، وإن مهمة الهجاء " محددة بالظروف التاريخية ، فبواعث هذا الجمهور " أصيلة ولكنها سريعة الزوال ". ومن دون فصله عن أصوله الإنسانية الزمانية ، إما بوساطة شخصية في العمل الأدبي أو بوساطة ترجمته إلى مستوى دلالة كلية ، فإن هجاء القرن الثامن عشر قد انتظم في وضعية تاريخية ، وضعية نشأ من خلالها ، واستجاب لها تفصيلاً <sup>(٢٧)</sup>.

إن طبيعة التعبير الشعري الحيوية التي ادّعاها روزنهايم للهجاء تدفع التماثل الكلاسيكي بين اللغة والسلطة السياسية الى أقصاه ، وتدل ضمناً على أن الإنتاج والتلقي الأدبيين هما معادلان أخلاقيان للصراع المادي . وقد بينت دقة هذا الوصف، ببراعة، حكاية متعلقة بالقصيدة " مقال في الهجاء *Essay on Satire* " التي ألفها درايدن *Dryden* وإيرل مولغراف *Earl of Mulgrave* فقد كتب: " إن الناس يرمون إلى الإحسان عندما يرسلون السخرية " ، وكتب ذلك دفاعاً عن

(٢٦) *Edward Rosenheim, "The Satiric Spectrum," in Paulson, ed., Satire: Modern Essays in Criticism, pp. 318-326*

\* هو السير روبرت والبول *Sir Robert Wal pole (1745-1676)*، قائد الحزب الذي عُرف فيما بعد بحزب الأحرار في إنجلترا. وكان رئيساً للوزراء لفترتين، ومسؤولاً عن أسطول الدولة الحربي (1710-1711)، ووزيراً للحرب (1710-1708)، وسقطت وزارته سنة 1742 لسوء إدارته الحرب مع إسبانيا، وبسبب فساد أجهزته والتلاعب بالانتخابات. وهو أبو الشاعر هوراس والبول. المترجمان

(٢٧) *Ibid., p. 326*

فائدة الهجاء الاجتماعية ، فهما يحاولان " النيل " من خلال القصيدة من شخص مشهور آنذاك . وفي إحدى الليالي بعد ذلك بوقت وجيز ، تعرّض درايدن ، وهو في طريقه إلى البيت ، للضرب بالهراوة من ثلاثة أشخاص أشداء . ولا أحد يعلم من استأجرهم مادام ، كما يلاحظ المحرر ، " الهجاء الشامل لتلك الحقبة كان أكثر عدوانية لأناس يتمتعون بسلطة قوية تمكّنهم من الانتقام "(٢٨) . ولكن مهما يكن هؤلاء الأشخاص ، فإن قدرة قصيدة ما على إثارة استجابة كهذه ، والمعادلة بين الشعر والضرب بالهراوة الذي تتضمنه الاستجابة يمسرح ، صراحةً ولكن بقوة ، نوع السلطة التي يمتلكها الخطاب الشعري عندما كتب درايدن قصيدته .

إن الشعر في أواخر القرن السابع عشر وبواكير القرن الثامن عشر ينهمك في السلطة من حيث معناها الواسع المتمثل في ممارسة التأثير على السلوك الشخصي والرأي العام ، ومن حيث معناها الضيق المتمثل في التعامل صراحةً مع القضايا السياسية<sup>(٢٩)</sup> . وكما فعل سدني في مقالته دفاع عن الشعر كتب بوب " مقالة في النقد " رداً على هجوم على الأدب ، لتعنى بالقرابة المفترضة بين الفطنة wit (التي كانت تماثل آنذاك بالأدب) وتمزق

(٢٨) John Dryden and John Sheffield, Earl of Mulgrave, "An Essay upon Satire", in *Anthology of Poems on Affairs of State: Augustan Satirical Verse, 1660-1714* ed. George deF. Lord (New Haven: Yale University Press, 1975) pp. 86-184

(٢٩) إن رؤوس الموضوعات التي يدرج تحتها جورج لورد George Lord أبواب كتابه - المؤلف من سبعة أجزاء - عن الهجاء الاجتماعي والسياسي المكتوب بين السنوات 1660 و 1714 تعكس هاتين سمتين: " فحرب الكلمات " التي تصف القصائد التي تهاجم القصائد الأخرى ومؤلفيها، تتميز بدقة المعنى الذي كان فيه الخطاب الأدبي يتبادل التفاخر على المستوى الشخصي، والعنوانات الآتية:

"The Popish Plot and the Exclusion Crisis, 1677-1681" "The Trial and Death of Shaftesbury," "Monmouth's Rebellion, June-July 1685", and "Invasion Fears, Spring-Summer 1688".

تسمي الموضوعات الرئيسية للمجادلة الشعرية. أما مئات القصائد التي كُتبت عن معاهدات الأسلحة الاستراتيجية، والتضخم المالي والانتخابات الرئاسية إنما تبيّن البون الشاسع بين تصوّرنا للشعر وتصور الأغسطيين له.



السلام، وتهدد النظام المدني خلال القرن السابق : الهرطقة الدينية ، وعنق الحروب الأهلية ، وانحطاط الأخلاق العامة ، وزيادة الشك الديني في زمن شارل الثاني ، ونمو اللاتقوى خلال حكم وليم الثالث<sup>(٢٠)</sup>. وبالنسبة لبوب ، فإن تدافع عن الشعر يعني أن تتبنى موقفاً من المناقشات الدائرة حول الحوادث السياسية والدينية آنذاك ؛ ذلك أن الشعر يفترض التأثير على مجرى تلك الحوادث سواء أكان قصد الخير أم الشر . إن المدى الذي انهمك فيه الشعراء في الخلاف السياسي في هذه الحقبة يمكن أن يلخص بملاحظة جيورنيه في وصف انتماءات بوب السياسية إذ يقول : إذا ما بدأت كراسة سياسية معينة بالهجوم على والبول ، فسيكون من المحتمل جداً أنها تحابي بوب، ولكنها إذا ما أثنت على رئيس الوزراء (أي السير روبيرو والبول)، فمن المؤكد أن بوب سيخسر<sup>(٢١)</sup>. إن تساوق الشعر مع السياسة الذي تسلّم به هذه الملاحظة غير مفكّر فيه اليوم .

إنني أشدد على المدى الذي وقع فيه الشعر - من عصر النهضة إلى منتصف القرن الثامن عشر - في شراك الحياة الاجتماعية والسياسية الإنجليزية قصد تقديم منظور معين عما يعنيه الحديث عن الاستجابة الأدبية ، فعندما يقع الشعر بموازاة ، أو يكون على علاقة تبادلية مع ، أنواع أخرى من الفعالية الإنسانية ، وعندما تكون علاقة المؤلف بجمهوره مباشرة وصريحة ، فإن استجابة المتلقي تحدد، على نحو جدّ حاسم، طبيعة الفعالية الأدبية واتجاهها التي يتمّ التسليم بأهميتها ببساطة . إن تحديد هذه الاستجابة هو ما يرمي إليه الشعر، والقضايا النقدية الرئيسية هي كيفية إنجاز هذه الاستجابة وأنواع الآثار التي

<sup>٢٠</sup> See Edward Niles Hooker, "Pope on Wilt: The Essay on Criticism," *Seventeenth Century, Studies in the History of English Thought and Literature from Bacon to Pope* by Richard Foster Jones and Others Writing in his Honor ed. Francis R. Johnson et al. (Stanford: Stanford University Press, 1951) pp. 225-46

<sup>٢١</sup> Guerinet, *Pamphlet Attacks on Alexander Pope*, p. xiv.

على الشعر توليدها. وبالمقابل، فإن المسائل التي جند نقاد استجابة القارئ المعاصرون أنفسهم لها - سواء أكان من المشروع مناقشة الاستجابة على الإطلاق أم لا، أم أكان بالإمكان عدُّ الاستجابة جزءاً من المعنى الشعري أم لا، وسواء أكان يجب أن نضع المعنى في النص أم في القارئ - لم تُتْرَ إلا حين أصبحت الفعالية الفنية منبئة الصلة عن مراكز الحياة السياسية، وفقد النتاج الفني سلطته في التأثير على الرأي العام بصدد قضايا ذات أهمية قومية، وحالما انطلقت هذه العملية بدأت تعريفات الأدب والاستجابة الأدبية تتغير على وفق ذلك. فالتعارض الشديد بين التعريف الشكلاني للأدب والتعريفات التي انتشرت في الحقبة الكلاسيكية وعصر النهضة وبواكير القرن الثامن عشر بدأ يضعف. وما إن أصبحت شروط الحياة - الاقتصادية والاجتماعية والسياسية - مشابهة أكثر فأكثر لظروفنا الراهنة، فإن تصورات الأدب اتخذت شكلاً مألوفاً على نحو مطرد. فتطور النظرية الأدبية من ما قبل الرومانتيكية فصاعداً أو المفضي، مباشرة، إلى الشكلانية الأدبية، قد قلبت كلياً الافتراضات التي كانت سائدة منذ عصر النهضة. إن هذا التحول اللافت للنظر - البالغ العمق مع أنه تدريجي ومتواصل في نطاق ضيق - عبّر عن نفسه على نحو مؤثر جداً في تغيير الاستجابة الأدبية، وأعيد إحيائه لدى مركز الاهتمام النقدي بشكل متناقض ظاهرياً، ولكنه حتمي.

### مجيء الشكلانية: من كاميس إلى ريتشاردز

إن عملية الفصل بين الأدب والحياة السياسية بدأت بالظهور في النصف الثاني من القرن الثامن عشر عندما غير انحلال نظام الرعاية، وازدياد الطباعة التجارية، ونموّ القراءة الشعبية، غير كل ذلك علاقة المؤلفين بجمهورهم<sup>(٣٢)</sup>. وقد لاحظ كرسستوفر

(٣٢) لمزيد من الوصف الدقيق انظر:

*A. S. Collins, Authorship in the Days of Johnson, Being a Study of the Relation Between Author, Patron, Publisher, and Public, 1726 - 1780 ( London: Robert Holden & Co 1927),*

كودويل Christopher Caudwell أنه مادام الشاعر يستمر في الكتابة من أجل زبون دائم ، ومن أجل هؤلاء الذين يشككون حلقة من الزبائن، فإنه يتكلم " لغةً شائعةً تقريباً " و " يكتب من أجل جمهور يعرفه بوضوح، وسوف يظل، ربما، يكتب له قصائده، وهكذا يكون قادراً على مراقبة تأثيرها " (٣٣). ولكن حالما يصبح المؤلفون، فيما يتصل بوسائل الدعم، معتمدين على مبيعات أعمالهم المطبوعة، فإن العلاقة الشخصية بجمهورهم تنقطع ، وتصبح اقتصادية بشكل خالص . فلا تعود المطبوعات تتناقلها الأيدي بين الأصدقاء والزملاء ، ولاتعود القصائد تُقرأ جهاراً في مجموعات ، ولا يتم تبادل السونيتات بين المطلعين . وبدلاً من ذلك ، يفترض الأدب وضعاً مستقراً للطباعة . فيصبح العمل الأدبي قابلاً لإعادة الإنتاج بشكل لانهائي ، ومتاحاً لأي شخص يستطيع القراءة . ولذلك ، تصبح المسافة الممكنة في الزمان والمكان بين مبدع العمل وقرائه غير محدودة فعلياً . ويكتب برتراند برونسون Bertrand Bronson في دراسة عن علاقات المؤلف - القارئ في نهاية القرن الثامن عشر " من هذه اللحظة يوجد ، وبصورة تدريجية ولكن على نحو مطرد ، تطوير في نوعية المؤلفين الذي يكتبون لحشد لامحدود من القراء ، مؤلفين غير مميزين وغير معروفين شخصياً ، الذين يقبلون هذا الانفصال كشرط أساسي لفعاليتهم الإبداعية ، ويخاطبون جمهورهم غير المنظور من خلال حجاب الطباعة ولاشفافيتها ولاشخصانيتها " (٣٤). فيمضي إنتاج الأدب واستهلاكه ، عوضاً عن الدخول في سياق علاقة اجتماعية ، في الاستقلال عن أي تماس اجتماعي بين المؤلف والقارئ ، ليصبح الأدب لاشخصياً وشخصياً في آن . وبدلاً من كتابة قصيدة احتفائية عن القبو الجديد للملك، يكتب الشاعر " قصيدة في البهجة " .

إن الأدب الوجداني الذي بزغ في النصف الثاني من القرن الثامن عشر -

(٣٣) Christopher Caudwell, *Illusion and Reality* (London: Laurence and Wishart, 1937), p.86

(٣٤) Bertrand H. Bronson, *Facets of the Enlightenment* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968) p. 302

الروايات العاطفية ، والروايات القوطية ، والشعر المرهف - قد صُمِّمَ لمنح القارئ أنواعاً معينة من التجربة العاطفية بدلاً من صياغة الشخصية أو توجيه السلوك ، وكان الهدف منه الحياة النفسية للأفراد بدلاً من معايير الحكم الجمعية في القضايا العامة . وثمة تطوّر مطابق في حقل النقد حول الانتباه من تأثيرات الأدب الاجتماعية والأخلاقية صوب علم نفس القراءة ، وهكذا أصبح مفهوم الاستجابة الأدبية الآن ، بعد أن كان أساساً مفهوماً اجتماعياً وسياسياً ، أصبح شخصياً ونفسياً . ويمكن أن تُستشفَّ طبيعة هذه الحركة النقدية من عنايتها الهائلة بلونجينيوس ، الذي كان اهتمامه الوحيد هو وسائل نقل الإنتاج . وعلى أية حال ، فبينما نجد نقاد القرن الثامن عشر يشاركون لونغينيوس اعتقاده بأن الشعر يجب أن يثير مشاعر انفعالية ، فإنهم كانوا أقل عنايةً منه بمنهج إنتاج مثل هذه التأثيرات ، وأكثر عنايةً بالافتراضات التي تدور حول الوظيفة الذهنية التي يجب أن يتضمنها منهج كهذا . وإظهار التفصيلات العينية في تصوير حيوية مشهد معين للقارئ ، يكتب لورد كاميس : *Lord Kames* "تعتمد قوة اللغة في إثارة العواطف بشكل عام على إثارة مثل هذه الصور الحيوية والمميّزة كما هي موصوفة هنا ؛ إن انفعالات القارئ لا يمكن أن تتحرك بصورة محسوسة إلا إذا استدرج إلى حالة من حلم اليقظة ، وفي تلك الحالة ينسى أنه يقرأ ، فيتصور كل حادثة كأنها تحدث في حضرته ، وبوجه أدق كما لو أنه كان شاهد عيان... " (٣٥) . إن موضوع المناقشة ، كما في فقرة لونغينيوس التي ابتدأنا بها هذه المقالة ، هو كيفية نقل القارئ إلى داخل عالم الوصف ، وجعله يشعر بأنه ضمن المشهد . ولونغينيوس يقدم تقنية معينة لتحقيق هذا التأثير ويوضحها مرتين . غير أن كاميس يروم تثبيت رأي حول الطريقة التي يعمل بها العقل (فهو يمكن أن يشار فقط من خلال الصور «الحيوية والمميّزة» ) ووصف الحالة الذهنية للقارئ

(٣٥) Henry Home, *Lord Kames, Elements of Criticism, in Literary Criticism In England, 1600-1800*

ed. Gerald Wester Chapman (New York: Alfred A. Knopf, 1966) pp. 310-11.

الجدل (حالة " حلم اليقظة " ) . لايشعر كاميس ، بخلاف بوب وسدني ، بالحاجة إلى كتابة هجاء أو مديح عن جدوى الشعر . فعندما يقارن الكتابة التخيلية بالكتابة التاريخية ، بعد جمل قليلة من كلامه السابق ، فليس من أجل أن يجعل الأدب يبدو جيداً على حساب التاريخ ، وإنما ليبين " الخرافة " يمكن أن تولد " الانسجام " و " حيوية ... الأفكار " بصورة أكثر تأثيراً من الواقع<sup>(٣٦)</sup> . ويبني كاميس ، بتأن ومنهجية ، نظرية مفصلة عن العلاقة بين اللغة والاستجابة العاطفية ، لا لغرض تحفيز الاستخدام النبيلة للشعر ، بل من أجل توسيع فهم قارئه لموضوع جديد .

وذلك الموضوع هو علم الجمال *aesthetics*: دراسة إدراك الأعمال الفنية وتقييمها . ومع عمل كاميس ومعاصريه - ريتشارد هورد *Richard Hurd* ، وإدموند بورك *Edmund Burke* ، وألكسندر جيرارد *Alexander Gerard* ، والسير جوشوا راينولدز *Sir Joshua Reynolds* الذين استخدموا الاستجابات العاطفية للأدب والفنون الأخرى كبنية لتأملاتهم في قوانين الذهن الكلية ، ومع هؤلاء أصبح النقد الأدبي علماً . فأصبح تلقي أعمال الفن لايعامل بوصفه حادثة في العالم الاجتماعي تبعاً لمكانة المؤلف والجمهور الاجتماعية ، وإنما بوصفه موضوعاً للبحث الأكاديمي والعلمي . فأنواع التجربة التي تخضع للتمحيص - مثل خبرات السمو ، والرومانسي ، والمنظر الفاتن ، وإثارة الشفقة ، والجميل - لاتساهم سوى بالشيء القليل في إعداد مواطنين صالحين ؛ فالعواطف تُعدُّ مرغوبةً وممتعةً في ذاتها . وما إن ينظر إلى التجربة الأدبية على أنها تشغل عالماً قائماً بذاته ، عالماً لاتكون ، حسب عبارة ر . أس . كرين *R. S. Crane* ، " الدولة إطار مرجعيته ، وإنما دولة الأدب \* *republic of letters* " ، فإن الإمكانية قائمة لعدُّ الشاعر نوعاً خاصاً من الأشخاص ، والعمل الأدبي نوعاً خاصاً من الموضوعات ؛ أي موضوعاً أكثر شبهاً بأيقونة منه

(٣٦) *ibid.*, p. 311.

\* دولة الأدب أو جمهورية الأدب، أي الجمهورية التي يصورها الأدب الطوباوي. المترجمان

بهرارة ، وأقل احتمالاً مما كان عليه من قبل في إلحاق أيّ أذى بأيّ شخص<sup>(٣٧)</sup> . أو، يمكن للمرء أن يضيف ، في أن يقوم بأيّ شيء مفيد .

وعلى أية حال، فإن النظرية الأدبية في بداية القرن التاسع عشر مازالت تجهد في إثبات إلى أي مدى واسع يستطيع الشاعر أن ينزع نحو الخير. إن دراسة الحساسية الشعرية قد تحولت، بعد الثورة الفرنسية، إلى جهد يبين أن سلطة الشعر على الشاعر يمكن أن تجمع الناس معاً للاستعانة بتجانساتهم الوجدانية الإنسانية العميقة. فقد شدّد وردزورث Wordsworth على منافع الشعر الأخلاقية، بوصف الشعر دافعاً قوياً للأخوة الإنسانية ووسيلة حضارية. فهو يعتقد بأن الحاجة إلى تأثير الشعر التطهيري قد خلقها "تراكم الناس المتزايد في المدن" الذي "بلّد قويّ الذهن التمييزية ... وجعل المشاغل متشابهة"، وعلاوة على ذلك، "ولّد التوق الشديد لحادث استثنائي، يوقّره باستمرار تواصل المثقفين السريع. ويؤكد وردزورث أن شعره سوف يكون على الضد من هذا الاتجاه من خلال تنوير الفهم وتقوية العواطف وتطهيرها، ويوسع الذهن كيما يصبح مستثاراً (من دون استعمال المثيرات الرخيصة والعنيفة)<sup>(٣٨)</sup>. ولكن على الرغم من أن عقلنة وردزورث لنوع الشعر الذي يكتبه عقلنة سياسية، فإن مفهومه للاستجابة

(٢٧) يصف غرانيه ببراعة التمييز بين النقد الكلاسيكي والنقد الكلاسيكي المحدث، ويكتب عن هذا الأخير.

لم يكن النقد الكلاسيكي المحدث يحتكم - في جميع المسائل التي تضمّنت غاية الفن أو فائدته - إلى معرفة الفلاسفة (كما هو الحال لدى أفلاطون في محاورتيه الجمهورية وفايدروس)، ولا إلى حصافة رجل الدولة (كما هو الحال لدى أفلاطون في محاورة القوانين)، بل كان يحتكم بالأحرى إلى الذوق المهذب والحكم البالغ الدقة للإنسان الخبير في صنعة الشعر أو الرسم أو الموسيقى. وباختصار، فإن إطار مرجعية هذا النقد لا يقصد أن يكون دولة، بل يكون دولة الأدب، وعلى الرغم من أن نطاقاً واسعاً من فلسفة الأخلاق أو الفلسفة المدنية لم يكن مهملأ تماماً،... فمازال بالإمكان القول بحق إن فائدة النقد في هذا الإرث قد فهمت على نحو اعتيادي بمقتضى حاجات الناس ل بوصفهم كائنات أخلاقية أو باحثين عن الحقيقة، وإنما بوصفهم شعراء وفنانين، وقراء ومشاهدين، ومصغين وخبراء.

"English Neoclassical Criticism: An Outline Sketch," in *Critics and Criticism, Ancient and Modern*, ed. with an introduction by R. S. Crane (Chicago: University of Chicago Press, 1952) p. 376

(٢٨) William Wordsworth, *Observations Prefixed to the Second Edition (of Lyrical Ballad)*, in Smith and Parks, eds., *The Great Critics*, p. 205

لم يكن كذلك . فالقصيدة يجب ألا تحرض على أي شعور معين أو أي شكل من أشكال السلوك ، بل بالأحرى عليها أن تحسّن الملكات التي تتوسط التجربة . ويبدو أن وزارة الشعر تعمل بشكل سرّي . فربما يحدث الشعر تغييرات متخفية في المزاج الإنساني ، بيد أنه ليس من واجبه أن يقوم بذلك . ومن أجل أن ينجز الشعر تأثيراً أعلى ، عليه أن يشرع بعمله على المستوى الأبعد عمقاً للتجربة الإنسانية بدلاً من تبديد قوته في مسألة اجتماعية .

إذا كان المدى الطموح لأهداف وردزورث الإنسانية قد أدى به إلى صياغة أهداف الشعر بشكل عام بدلاً من أن يكون ذلك بعبارات عينية ، فإن هذا يصدق ، أيضاً وعلى نحو أكبر ، على شيلي *Shelley* الذي اعتقد بأنه بسبب كون الشعر الأمل الأفضل للإنسان ، فإنه لا يمكن أن يُستخدم في تشكيل الفعل الإنساني على وفق أي غاية جزئية ، ومن ثمّ محدودة<sup>(٣٩)</sup> . وبسبب رغبة شيلي في أن يبقى للشعر ما كان يتصوره فعالية أكثر قوة وشكلاً دائماً يثبت التأثير على الحياة الإنسانية ، فإنه جرّده من وظيفته التقليدية كمنظّم للسلوك الاجتماعي وأداة للفضيلة المدنية . فهو يقول : " إن الشاعر قد يسيء عندما يجسّد تصوّراته الخاصة حول الخير والشر ، وهي تصوّرات تخص مكانه وزمانه ؛ وذلك لأن " الإبداعات الشعرية ... لاتساهم في كلا الحالين " . وعلى العكس من ذلك ، لا يدعي " الشعراء الخالدون أيّ هدف أخلاقي " (٤٠) .

(٣٩) ينشأ هذا الاعتقاد عن تصوّر للحياة الإنسانية يستند إلى التقابل الأفلاطوني بين الوجود المادي والوجود الروحي . فمن وجهة نظر شيلي ، هناك نوعان من الخير في العالم: الخير الروحي " المتين والكلي والدائم " والخير المادي الزائل والجزئي . ويعني الخير بالمعنى الثاني التخلّص من " إلحاح حاجات طبيعتنا الحيوانية... وإحاطة الإنسان بأمان الحياة... وتبديد أوهام الخرافة الفاضحة، و... تطمين الإحجام المتبادل بين الناس لكي يتوافق مع حوافز الفائدة الشخصية " . إن هذه الأهداف وضيفة جداً إذا ما قيست بتلك التي يحققها الشعر ، فالشعر (وهنا نسمع صدى وردزورث) " يقوّي العواطف ويطهرها ، ويوسّع الخيالة ، ويضفي الحيوية على الشعور " .

(٤٠) Percy Bysshe Shelley, *A Defense of Poetry*, in Smith and Parks, eds., *The Great Critics*, pp.

563-64.

تعزو مقالة شيلي " دفاع عن الشعر " ، في الوقت نفسه الذي تصرّح فيه بمثل هذه العبارات ، نشوء الحضارة الغربية إلى تأثير الشعر بصورة مباشرة. فقد تبني الشعر على سبيل المثال مسؤولية إلغاء الرقّ وتحرير المرأة<sup>(٤١)</sup>. ومع كل تلهّفه لإثبات " تأثيرات الشعر بالمعنى الواسع والحقيقي للكلمة على عصورهم وجميع العصور اللاحقة " فإن مفهوم شيلي للشعر هو مفهوم لاتاريخي على نحو محدود<sup>(٤٢)</sup>. فلكي يعزو شيلي للشعر مزاعم ممكنة وذات مستويات أعلى ، لابدّ له من أن يبيّن أن الشعر لا تنتجّه ظروف تاريخية محددة ، ولا يستجيب لهذه الظروف ، فلو كان الشعر على نحو آخر ، فسوف يقع في شراك مجال محدود من المادية والتدفّق الدائم . وتصريح شيلي بأن الشعر يتجاوز هذه الحدود يلفت النظر بسبب نزعتة الإمبريالية لمصلحة الشعر ، ويومئ إلى بداية حركة لم يُستنفد زخمها ؛ وهذا يعني فصل الشعر عن الحياة العادية من خلال رفض أصوله وآثاره المحلية والارتفاع بوظيفته ، على نحو متزامن ، إلى مصاف القيم الخالدة.

يحيل هذا التغيير على عدد من التطورات الأخرى المتشابهة والمتناقضة ظاهرياً في الاتجاه الذي كان فيه الأدب موضع نقاش في القرن التاسع عشر، تلك التطورات التي أفضت مباشرة إلى نظرة للأدب هيمنت على النقد في القرن العشرين. وفي الوقت ذاته تماماً، عندما أصبح وعي معين بالتاريخ أساسياً للتفكير النقدي، أخذ الشعر يعدّ تجاوزاً لتأثيرات المكان والزمان. وعندما أُطلقتُ المزاعم المتّسمة بالمبالغة الشديدة لتعزيز سلطة الشعر قصدَ تحوّل الوعي الإنساني - فالشعراء هم " هيئات تشريعية للعالم غير معترف بها " ، وهم " يربطون معاً إمبراطورية المجتمع الإنساني الواسعة " - بدأ الشاعر يوصف، حالئذ، بأنه متوحّد وعقيم، وأنه " عندليب يقبع في الظلمة ويغني

(٤١) إن شعر دانتي، الذي " فهم أسرار العشق "، أطلق ومضة ألهمت عصر النهضة، وإن شعراء عصر النهضة جعلوا ولادة العلم الحديث أمراً ممكناً. *Shelley, A Defense of Poetry, pp. 571-77.*

(٤٢) *Ibid.*, p. 575.



بأصوات رخيمة مبتهجا بعزلته" (٤٣). وبينما تمّ الترحيب بالأدب كونه أكثر الواردات الوطنية الإنجليزية أهمية، وأعظم من إمبراطورية الهند الشاسعة، فإنه يعدّ أيضاً أحد أسوأ الطرق الممكنة لكسب العيش (٤٤).

وهذه التناقضات الظاهرية يمكن تفسيرها من خلال الفجوة التي بدت للعيان في القرن التاسع عشر بين الفعالية الأدبية من جهة والحياة السياسية والاجتماعية من جهة أخرى. فعندما ابتداء وصف الشعراء بأنهم رسل السماء، وهبة الآلهة، والأفراد الملهمون إلهياً، والأكثر حساسية، والأكثر عاطفةً، والأكثر استجابة للحياة من الدهماء، فلم يعد الشعراء رفاق الإنسان القوي. فهم يكتبون لجمهور لامتعين ولا يمكن التنبؤ به بدلاً من أن يكتبوا لنخبة صغيرة ذات تأثير واسع. وفي حين يوصف الشعر بأنه "نو طبيعة إلهية"، وأنه ذو مستقبل "باهر"، إلا أن ذلك الشعر الذي نُسبت إليه تلك الأوصاف يباع في أسواق التجارة على أسوأ حال. فبينما كانت تباع آلاف النسخ من الحكايات الشعرية الدخيلة على الغرب، كانت القصائد الغنائية كاسدة (٤٥). وكما يلاحظ كودويل، أصبح الشعر للمرة الأولى في التاريخ سلعةً معروضةً للبيع شأنه شأن الجواريب والأحذية (٤٦). فلم يعد ثمة سبيل أمام الشاعر لقياس تأثير عمله على جمهور معين

(٤٣) *ibid.*, pp. 562-583, Wordsworth, *Observations*, p. 509

مع تقدّم القرن، أصبح هذا الاتجاه يزداد خطورة. كان وصف الشاعر النموذجي... متطرفاً على نحو جلي... والمراء يضطر إلى أن يستنتج أن هناك، في الحقيقة، شيئاً من الشنود في الأوامر المفعة بالرغبة للشعراء الفكتوريين الأوائل.

Alba H. Warren, Jr., *English Poetic Theory, 1825-1865* New York: Octagon Books, 1966), p216.

(٤٤) Thomas Carlyle, "The Hero as Poet," in *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, ed. with an introduction by Carl Niemeyer (Lincoln: University of Nebraska Press, 1966) p. 13.

وفيما يتعلق بعلاقة الفنانين الرومانسيين الاقتصادية والاجتماعية بمجتمعهم، انظر:

J. W. Saunders, *The Profession of English Letters* (London: Routledge and Kegan Paul, 1964) pp. 146-98

(٤٥) Saunders, *The Profession of English Letters*, pp. 161, 163.

(٤٦) Caudwell, *Illusion and Reality*, p. 102.

مادام المؤلف وجمهوره لم يعودا يعرفان بعضهما بعضاً معرفة شخصية. ولعل هذا يوضّح السبب الذي من أجله بدأ الشعراء بتلفيق مزاعم مبالغ فيها عن الحالة التي كان عليها جمهورهم.

يصرّح وردزورث بأن الشاعر يكتب " للكائنات الإنسانية كافة " ، " على الرغم من الاختلافات في الوطن والمناخ، وفي اللغة والعادات، وفي القانون والأعراف "؛ ويتخيّل شيلي أن الشعر يشارك في " توعية الجماهير العريضة "؛ ويبيّن كارلايل بالشاعر بوصفه " الصوت المعبر " عن ضمير الأمة؛ ويعتقد أرنولد بأن النقد يمكن أن يشكّل نخبة ثقافية لاطبقية<sup>(٤٧)</sup>. إلا أن جمهور الأدب في القرن التاسع عشر كان، حقيقةً، من الطبقة الوسطى المدنية الجديدة، التي اغتنت من جراء تطوّر الصناعة التي كان الشعراء الرومانسيون والفكثوريون يخشونها ويدينونها<sup>(٤٨)</sup>.

إن الاختلاف في طبيعة النغمة بين ما كُتب من دفاع عن الشعر في العصر الرومانسي وبين ما كُتب قبل ذلك يظهر الوضع الصعب الذي يعيشه الشعراء في علاقتهم ببقية المجتمع . فقد فسحت عبقرية سدني وتوهّجه وسخريته الذاتية، وحكمية بوب الرائعة وهجائيته الأنيقة ، المجال أمام بيانات وردزورث الجديدة للانطلاق بتلّهف ودفاعية ، ولحدة شيلي المتهورّة ، ولتبجّج كارلايل وكلامه المنمّق . ولكن إلى جانب هذه التصريحات الباهرة التي تؤكد أن الأدب قوة كلية لتحقيق الخير عبر أسره قلوب الملايين، ظهر تعريف آخر للشعر يعكس بدقة أكبر انفصاله عن الحياة العامة . وقد فهم جون ستيوارت ملّ الشعر ، الذي يمثّل بالنسبة له في الحقيقة عبودية من نوع معين، على أنه " ثقافة المشاعر " ، وأنه مستقلٌّ عن «الصراع والنقص "؛ فبقدر ما تسعى القصائد إلى حثّ الناس على الفعل ، فإنها لن تكون

(٤٧) Wordsworth, *Observations*, p. 509 . Shelley, *A Defense of Poetry*, p. 583 . Carlyle, "The Hero as Poet," p. 14.

(٤٨) Saunders, *The Profession of English Letters*, pp. 160-61 : Warren, *English Poetic Theory*, p. 222.

شعراً، بل " بلاغة " (٤٩). وتكشف آراء ملّ بوضوح الانفصال الذي اتّسع بين الشعر وظروف الحياة. فأصبح الأدب رديفاً للنزعة العاطفية والنزعة الفردية والحياة التأملية، وأصبح العلم والسياسة رديفين للفكر، وللسيطرة على البيئة المادية والحياة الفعلية. وهكذا، فإنّ تصريح باتر، في نهاية مقالته عن وردزورث - وهو أن " غاية الحياة ليست الفعل بل التأمل، أي الكينونة متميّزة من الفعل " - إنما هو تصريح يدلّ على الاتجاه الذي سوف تسلكه النظرية الشعرية لما تبقى من القرن. " ليس من أجل تلقين الدروس، أو تنفيذ الأحكام، ولا حتى من أجل حثنا على الغايات النبيلة، بل من أجل العبادة بالأفكار لبرهة وجيزة من آلية الحياة، لشحنها بانفعالات ملائمة في نطاق وقائع وجود الإنسان الهائلة حيث لاوجود لعواطف آلية.... هدف الثقافة برمتها هو إذن معاينة هذا المشهد بعواطف ملائمة " (٥٠).

لقد نقل منظرو الأدب في القرن التاسع عشر، عبر جعل غياب التأثير المادي على الأدب خاصية جوهرية له ، اغتراب الفنان المتنامي عن المجتمع إلى مبدأ إيجابي . فقد عدّ الشعر تجلياً سامياً للثقافة وقوةً عظيمةً لبلوغ حالة متقدمة من التطور الثقافي لكونه ، خلافاً لأشكال الخطاب الأخرى ، ليست له استخدامات معينة، ولا ولاءات ، ولا دوافع لتحقيق رجاء معين. فالتحرر من المصالح الفنيّة من أي نوع كانت هو ، بالنسبة لماثيو أرنولد *Mathew Arnold* ، علامة على عمل كلاسيكي حقيقي. ولأن أرنولد يعتقد

(٤٩) *John Stuart Mill, The Early Draft of John Stuart Mill's Autobiography, ed. Jack Stillinger (Urbana: University of Illinois Press, 1961) p. 125, John Stuart Mill, "What Is Poetry " in Essays on Poetry, ed. F. Parvin Sharpless (Columbia: University of South Carolina Press, 1976) p. 12.*

وللإطلاع على وجهات نظر ملّ في الشعر أنظر:

*Warren, English Poetic Theory, pp 67-68*

وأنا مدينة بوجهة نظري هذه عن ملّ إلى مناقشة رايموند وليامز في كتابه.

*Raymond Williams, Culture and Society, 1780-1950 (New York: Harper and Row, 1958), pp. 62-70*

(٥٠) *Walter Pater, Appreciations, with an Essay on Style (London: MacMillan and Co., 1895), pp.*

بأن الشعر هو القِيم على " مصائر عرقنا الرفيعة " فقد اضطر إلى أن يستثني من هذه المقولة أي عمل يتمتع بـ " الحرفية والمحدودية " (٥١). فالنقد، كما الشعر، يجب ألا يكون " أداة يستخدمها الناس والأحزاب لغايات عملية " ، بل يجب أن يعزز " حركة الذهن التلقائية على كل الموضوعات، وأن يرفض بثبات توجيه نفسه إلى أية ... اعتبارات خفية وسياسية وعملية " (٥٢). وبغية منح الأدب المهمة التاريخية العظمى، يجب على أرنولد، كما هو الأمر لدى شيلي، أن يبعد الأدب عن التاريخ. كما يجب إنزال الشعر الكلاسيكي من عالم القيم الثابتة، وإلا فإنه يفقد دعواه بالشمولية، ومن ثم يفقد وظيفته الإصلاحية (٥٣).

(٥١) *Mathew Arnold, "The Study of Poetry," Essays in Criticism, Second Series (London: MacMillan and Co., 1958) pp. 2-3* : *Mathew Arnold, "Sweetness and Light," Chapter I of Culture and Anarchy, rpt. In Lectures and Essays in Criticism, ed. R. H. Super (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1962) p. 113*

(٥٢) *Mathew Arnold, "The Function of Criticism at the Present Time," in Super, ed., Lectures and Essays in Criticism, p. 270*

(٥٣) إن الثورة التي تحدث في تعريف الأدب بين مستهل القرن الثامن عشر ونهاية القرن التاسع عشر تظهر بحدة في المواقف المتغيرة تجاه شعر بوب الذي أصبح الشاعر المبرز في عصره إلى جانب يونغ *Young* الذي عدّ " مثلاً لسوء الممارسة " المفضل في القرن التاسع عشر. أنظر ( *Warren, English Poetic Theory, p. 6* ) ، ويحدد كتاب جوزيف وارتنون *Joseph Warton* المؤلف من جزأين: *Essay on the Genius and Writing of Pope (London: 1806)* ، طابع النقد اللاحق الذي عني ببوب، ويكشف عن المعايير التي بوساطتها أصبح الشعر يقيم في القرن التاسع عشر ويقول وارتنون في خاتمة كتابه إن بوب " لم يكتب بأسلوب سام فعلاً مثل *Bard of Gray (405)* . ويميز بوب بوصفه " شاعر العقل العظيم " ، الذي " تكمن كتابته... في مستوى قابليات الإنسان العامة أكثر مما تكمن في التجليات الرفيعة للشعر الأكثر أصالة " (403). ومن الواضح أن " الشعر الأصيل " قد تمت مماثلته بالقدرة على إثارة انفعالات القارئ " فالجزء الأكبر من أعمال بويهو من النوع الوعظي والأخلاقي والهجائي، ومن ثم فإنها ليست أنواعاً شعرية " (402-401). إن قراءته لاتثير في عقولنا تلك العواطف القوية كتلك التي نشعر بها عند قراءتنا هوميروس وملتون، لذلك ليس ثمة إنسان، يحمل روحاً شعرية حقيقية، يستطيع أن يتحكم في نفسه ويسيطر عليها عند قراءته هذين الشعارين " (403). إن وردزورث الذي جاء بعد وارتنون - وكجزء من مجادله الرديئة في أن العبقرية الحقيقية لا تُقدر في زمانها مطلقاً - يتهم سنة 1815 بوب بالانحطاط إلى " فنون " معينة احتال من خلالها للحصول على مكانة مرموقة، بدلاً من الإعتماد على " عبقريته الفطرية " ( *The Prose Works of William Wordsworth, ed. W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser* ) [Oxford: The Clarendon Press, 1974], p. 42 . وفي سنة مبكرة قام *Leigh Hunt* بإدانة بوب " لاستخداماته

## الشكلانية وما بعدها: إنتصار التأويل

أفسح تأليه الشعر في القرن التاسع عشر الطريق لحظر الاستجابة العاطفية التي نشأت في القرن العشرين، وقد تحقق ذلك الحظر عبر منح الشعر وظيفة سامية جداً تنتهي به إلى الهرب من هذا العالم هرباً تاماً. إن الناقد الذي كان عمله مسؤولاً عن جعل مناقشة الاستجابة العاطفية للشعر في النقد الأكاديمي مناقشة مشروعة هو، بشكل مفارق، ريتشاردز الذي كان في وقته أعظم النقاد المعنيين بالاستجابة. ومفهوم ريتشاردز لوظيفة النقد، الذي استمدّه من أرنولد، تقليدي إلى حد بعيد، بمعنى أن كلا

السجعية "وصنّفه كأحد أعضاء "مدرسة الصنعة"، بينما عاب عليه روسكن *Ruskin*، في أواخر القرن، لامبالته بنزواته. ولكن هجوم ماثيو أرنولد على بوب هو الذي مهد الطريق أمام لتريف المداثوي للشعر الجيد. فبعد أن حمل أرنولد على عاتقه مهمة تفسير الطريق التي يحدد بها ماهية عمل كلاسيكي حقيقي في "دراسة الشعر" تسنى له أن ينكر على أعمال درايدن وبوب أن تُدرج تحت هذا العنوان: الكلاسيكي. ويأدىء ذي بدء، يطري أرنولد عصرهما لتحرير إنجلترا من ريقة الدين، ولكن في المحصلة، وكما يدعو أرنولد على نحو تشجيعي نوعاً ما، يتنكر "قرننا الثامن عشر الممتاز والضروري حياة الروح التخيلية والدينية" ويفسدها. (*The Study of Poetry, "Essays in Criticism, pp. 23-24*) (فللعصر خصائص ضرورية لتطور النثر الجيد - وهي "الانتظام، والتماثل، والدقة، والتوازن" - بيد أن هذه الخصائص هي ذاتها التي قمعت الشعر وأسكته. (*The Study of Poetry, "p. 23*). ولذلك فإن درايدن وبوب اللذين عدّا مدسّنين عظيمين "لعصر النثر والعقل"، ونتيجة لذلك بالضبط، فقد ادعاؤهما العظمة كشعراء (*The Study of Poetry, "p. 23*) . بيد أن أرنولد بخلاف الرومانسيين لم يدن بوب بالفتور والاحتيال. فهو يعتقد بأن بوب أخفق في إحراز منزلة ممتازة لأنه افتقر إلى "الجدية البالغة، أو كان ... من دون سخاء وحرية وبصيرة ورقة شعرية" (*The Study of Poetry, "p. 24*). إن هذه الكيفيات تلائم الشعر الذي يتبنى، كما يرى أرنولد، استئصال شائقة الفلسفة والدين والطلول محلها. ولكون أرنولد ياتمن الشعر على نشر القيم الخالدة وتحرير الإنسانية بأسرها، فإنه لم يستطع أن يضفي الشرعية على المتخاصمين في الأدب والموالين المتورطين مثل بوب الذي استخدم براعته لغرض مهاجمة منافسية في الحرفة، والدفاع عن اعتقاداته وممارساته الخاصة، فالمصالح المذهبية من أي نوع كانت هي بالنسبة لأرنولد تناقض جوهرياً تقدّم الحضارة التي "تسعى إلى إلغاء الطبقات"، و"أن تجعل الناس يعيشون في جوٍّ من العنوبة والابتهاج، حيث يستخدمون الأفكار كما تستخدمها الحضارة بشكل حر، حيث ترعرت ولم تُكزَم بها" (*Sweetness and Light, "Lectures and Essays,*)

(p. 130)

الناقدين يعتقد بأن وظيفة الأدب الأساسية هي جعل الإنسان متحضراً. غير أن الحضارة أصبحت تعرف، عند نهاية القرن التاسع عشر، بالمقابلة مع الإنتاج المادي والفعل السياسي. فهي حسب تعبير باتر كينونة وليست فعلاً. إن أوج التطور الأخلاقي لم يعد يمثله مفهوم سدني عن " الفعل الفاضل "، بل تمثله حالة التأمل الجمالي كما هي لدى باتر. ولكن، بينما تعني " معاينة المشهد الإنساني بعواطف ملائمة "، عند باتر، حالة إثارة متسامية وملاحظة مروعة، وألم، وابتهاج غامر؛ فإنها تعني عند ريتشاردز التوازن والنظام والسيطرة. فهو يحدد الشرط الإنساني الأمثل كحالة من حالات التوازن، وضبط تام، وتوفيق بين الدوافع المتعارضة، شرط لتهيمن عليه قبلاً عاطفة واحدة و " لاتوجه عنايتها بأي اتجاه معين " (٥٤). فوظيفة الشعر الأساسية طبقاً لريتشاردز هي إحداث هذه الحالة في القارئ، وكذلك دفع الحضارة إلى الأمام وصيانتها (٥٥).

يعتقد ريتشاردز بأن الشعر يستطيع أن " ينقذنا " عبر تنظيم دوافعنا المتباينة عندما يعيد ويناقض، في وقت واحد، التصور القديم لوظيفة الشعر. فهو عندما يصف الشعر بأنه القدرة على إعداد مواطنين خيَّرين، فإنه يساير التصور الكلاسيكي وتصور عصر النهضة لمهمة الشعر الحضارية؛ وعندما يقول إن علامة الشعر العظيم هي أنه يدع القارئ غير مرتبط بأي مسلك معين للفعل، فإنه يكتب بوصفه وريثاً لوردزورث وشيلي وأرنولد. فإذا كان أفلاطون قد أخرج الشعر من جمهوريته لأنه يثير الانفعالات، فإن ريتشاردز يعنى بالشعر من أجل الخلاص؛ لأنه يلجم الانفعالات.

لقد أصبحت فكرة أن الشعر قوة تنظيمية يمكن أن توفر دعامة بمقابل فوضى العالم المعتقد السائد لعقيدة القرن العشرين النقدية. وهي عقيدة تتجذر في الإيمان

(٥٤) I. A. Richards, with G. K. Ogden and James Wood, *The Foundations of Aesthetics* New York:

George All and Unwin, 1925, 2 nd edition), pp. 74-78

(٥٥) I. A. Richards, *Science and Poetry* (New York: W. W. Norton and Co., 1926) p. 20.

الراسخ الذي أنشأه نقاد القرن التاسع عشر، وهو وجوب فصل الشعر عن العالم حتى يتسنى له إنقاذه. بيد أن هذه العقيدة تخطو خطوة إضافية لاتتمثل في جعل الشعر يقوم ببساطة بمهمة تطهير المشاعر وتشذيبها، بل تتمثل في تحييد الشعر تماماً خلال عملية حذف متبادل. وهذه الخطوة المحورية تهيب الطريق أمام نقد ت. أس. إليوت وتابعيه، ذلك النقد الذي انتهى إلى إنكار العاطفة وانتزاع الشعر من ظروفه التاريخية تماماً.

يشرع إليوت، منطلقاً من التراث الرومانسي، بتمييز " تجربة الإنسان العادي "، التي هي " تجربة مشوشة وغير منظمة ومتشظية " من " ذهن الشاعر " الذي هو " ملغم على الدوام بقضايا كلية جديدة " (٥٦). إلا أن مصدر القضايا الكلية التي يتوق إليها إليوت لا يكمن في ذهن الشاعر بالقدر الذي يكمن في القصيدة التي تتضمن " المعادل الموضوعي *objective correlative* " لتجربة الشاعر (٥٧). ويشدد إليوت على تصور العاطفة تصوراً موضوعياً في الإنتاج الشعري لنفس السبب الذي حدا بريتشاردز إلى اعتبار تنظيم المشاعر هو الغرض من الشعر: أي الرغبة في لجم العاطفة، وإزالة " التشوش " و " اللاتنظيم " من التجربة. وهذه الحاجة ترض أيضاً إصرار إليوت على أنه ليس ثمة معادل (واحد بواحد) بين عواطف الشاعر وعواطف القصيدة التي يبدعها. فما يحتاج إليه الشاعر لكي يعبر ليس " شخصية ما " وإنما " وسط ما ". وما ينتجه ليس التعبير عن العاطفة، وإنما شيء جديد ناتج عن تكثيف عدد كبير جداً من التجارب ؛ لأن الشعر بالمحصلة الأخيرة " ليس إسهاباً في التعبير عن العاطفة، وإنما تحرر منها؛ وهو ليس تعبيراً عن الشخصية، وإنما تحرر منها " (٥٨).

وهكذا يحدث إليوت تغييرين أساسيين في وقت واحد في النظرية الشعرية. فهو أولاً يربط القصيدة بأصولها بصورة أكثر كمالاً مما قد تم فعله من قبل؛ وذلك عبر

(٥٦) T. S. Eliot, "The Metaphysical Poets," *Selected Prose of T. S. Eliot, ed. with an introduction by Frank Kermode (New York: Harcourt Brace Jovanovich, Farrar, Straus and Giroux, 1975) p. 64*

(٥٧) T. S. Eliot, "Hamlet," in *ibid.*

(٥٨) T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent," in *ibid.*, pp. 42-43

إنكار أية علاقة مباشرة بين حياة العمل وحياة صانعه. وثانياً يحول نظرية ريتشاردز القائلة بأن الشعر يوازن دوافع القارئ المتصارعة من نظرية في القراءة إلى نظرية في القصيدة نفسها. لقد أصبحت القصيدة الآن مكاناً للنظام والتوازن؛ وتلك هي حالة الانسجام التي من أجلها تكافح البشرية. فهي ليست فقط قصيدة، ولا تعبيراً عن شخصية معينة أو شعور معين، أو لحظة في التاريخ، إنما هي تمثل غاية التاريخ. فالقصيدة مثل الجرة الإغريقية - في تأويل كلينث بروكس *Cleanth Brooks* لـ " القصيدة الغنائية " عند كيتس - هي صورة الأبدية. وبينما نسب النقاد الرومانسيون والفكثوريون إلى الشعراء ما يرغبون في أن يحوزه الشعراء من قوى، ينسب نقاد القرن العشرين إلى الشعر الكيفيات التي يشعرون بأنها مفقودة من الحياة الحديثة.

ثمة سبيل آخر لوصف التغيير الذي أحدثته أفكار إيوت في النظرية النقدية؛ وذلك بالقول إن هذه الأفكار نقلت موضع القيمة الأساسي من سياق الشعر إلى الشعر نفسه، فالشعر، من وجهة نظر شكلائية، لا يعدُّ قائماً من أجل تحقيق احتياجات الدولة؛ وذلك بإعداد مواطنين خيرين، أو من أجل الحثُّ على الأخوة الإنسانية؛ وذلك بتقوية أواصر العلاقة بينهم من خلال تعاطفهم الإنساني العميق، ولا من أجل إحداث مستوى الوجود المتحضر عبر تشذيب الإدراك الحسي أو إنتاج حالة تأمل جذلٍ أو موازنة الدوافع المتصارعة في نفسية القارئ. إن الشعر بالأحرى يفيد الناس من خلال منحهم صورة الكمال، وهي الغاية التي يصبون إليها. فالشعر في ميزان القيم أسمى من الطبيعة والحياة الإنسانية. إنه ليس ذا وظيفة متجاوزة، وليس أداة أو وسيلة، إنه غاية. وعليه تصبح الاستجابة الأدبية مقولة غير ذات معنى مادامت التأثيرات التي تحدثها ليست هي الموضوع الرئيسي للعملية النقدية، بل أن ذلك الموضوع هو الطبيعة الداخلية لتلك الإستجابات. وهكذا، فمع الوصول إلى النقد الشكلائي اختفت عن الأنتظار تلك المسائل التي شغلت نقاد الأدب منذ أفلاطون.

ولكن، بينما حُوِّلتُ بؤرة النظرية النقدية من الوصف المسبق للوظيفة الشعرية إلى



تحديد البنية الشعرية، مازال الهدف الرئيسي للفعالية النقدية هو نفسه كما كان عند سدني وبوب: أي صيانة الشعر من نقائصه، وزيادة أهميته، وتأسيس دعاواه على أساس راسخ جداً. وقد أنجز النقاد الجدد هذه المهمة بنتائج مذهلة حقاً.

وما واجهه النقاد الجدد من تنافس - أعني التنافس مع العلم - حدد إلى حد كبير شكل نظريتهم الشعرية بالضبط كما شكّل الهجوم البيوريتاني على الشعر النظرية الأدبية في عصر النهضة. وبخلاف ما تعرّض له الشعر من هجوم سابقاً، لم يكن للهجوم عليه، في القرن العشرين، أية علاقة بتأثيراته - أي سلطته في تضليل مستمعيه أو إفسادهم - إنما هو يعنى بدلاً من ذلك بنوع المعرفة التي ينتجها الشعر. والسبب في هذا يكمن في الموقف من اللغة المتضمن في الأبيستيمولوجيا الوضعية التي تدعم المنظور العلمي. فاللغة طبقاً لهذا النموذج حيادية ووسيط شفاف لتدوين الوقائع عن العالم الطبيعي. " فمن جهة، هناك أولاً مضمون الرسالة العلمية الذي هو كل شيء، ومن جهة أخرى هناك ثانياً الشكل اللفظي المسؤول عن التعبير عن ذلك المضمون، الذي هو لاشيء " (٥٩). فليس للغة سلطة في ذاتها؛ فهي لا تستطيع فعل أي شيء سوى كونها مرآة تعكس صورة واقع موجود سلفاً. إذن، فإن الأدب الذي يعتمد على التلاعب باللغة لتحقيق غاياته، لا يمتلك أيضاً سلطة في ذاته؛ وقصارى ما يستطيعه هو، فقط، الوصول إلى معرفة أصبحت متوفرة عبر وسائل أخرى. وفضلاً عن ذلك، تكمن المعرفة التي ينقلها الأدب في مناطق غير ملائمة بشكل جيد للقياس العلمي: وهذه المناطق هي المواقف الإنسانية والمشاعر والقيم. وعليه، فعندما تسود القيم الوضعية في مجتمع ما، فإن الدراسات الأدبية التي يكون موضوعها غير قابل للقياس، ومناهجها ليست شكلية، ونتائجها غير قابلة للتحقق موضوعياً، لا يمكن أن تتنافس مع العلم للحصول على نصيب متساوٍ من النفوذ والدعم الاقتصادي في ذلك المجتمع.

يوحى هذا المنحى من الجدل بأن الطريقة الوحيدة لصيانة الفعالية الأدبية سوف

(٥٩) Roland Barthes, "Science versus Literature," *The Times Literary Supplement* (September 28 1967) as reprinted in *Structuralism: A Reader*, ed. Michael Lane (New York: Basic Books, 1970) p. 411

تكون بمعارضة الإطار التصوري الوضعي الذي يعتمد عليه العلم في نفوذه. وهذا في الحقيقة ما حققه نقد استجابة القارئ في شكله الأخير. غير أن النقاد الجدد استجابوا وذلك بأن حاولوا، بالنتيجة، التغلب على العلم في لعبته الخاصة. فكانت الخطوة الأولى توضيح أن اللغة الشعرية متميزة أنطولوجياً من اللغة العلمية، وأن موضوعات بحثها منفصلة أنطولوجياً عن موضوعات البحث العلمي (وتفوقها إذن). " فالدقة العلمية يمكن أن ترفق فقط بأنواع معينة من الموضوعات ... والشعر ... يمثل أيضاً إضفاء خصوصية على اللغة لغرض الدقة؛ إلا أنه يروم التعامل مع أنواع معينة من الموضوعات تختلف عن تلك التي يتعامل معها العلم ...<sup>(٦٠)</sup>. ولهذه الموضوعات -المواقف والمشاعر والتأويلات " - منزلة حقائق أبدية؛ فهي كليات الطبيعة البشرية بالضبط كما أن القوانين العلمية هي كليات الطبيعة المادية. إلا أن اللغة التي تعبّر عن الحقيقة في الشعر، بخلاف لغة العلم، لا يمكن فصلها عن الرسالة التي تنقلها؛ فاللغة الشعرية هي إذن مختلفة أنطولوجياً عن اللغة العلمية؛ لأن مضمونها غير قابل لإعادة الصياغة وغير قابل لإعادة الإنتاج بأية وسيلة أخرى.

إن مسعى النقد الجديد لتعريف الأدب بوصفه " موضوعاً فذاً للمعرفة ، وذا منزلة أنطولوجية خاصة " ، لا يقاوم الاعتراضات الوضعية على الدراسة الأدبية حسب ، وإنما يؤسس الفعالية ككل على أساس جيد<sup>(٦١)</sup>. وما أن عُرفَّ العمل الأدبي بوصفه موضوعاً للمعرفة، وبوصفه معنى وليس فعلاً، أصبح التأويل هو الفعل النقدي الأسمى. وفضلاً عن ذلك، فإن نوع التأويل الذي يتطلبه التعريف الشكلائي للأدب لا يمكن أن ينجزه رجل الشارع . ومادام العمل الأدبي فريداً (" خاصاً " ، " فذاً ") شكلياً ودلالياً، فإنه يقتضي مؤلِّين متعلمين بشكل متخصص في تعقيدات الوسيط الشعري. وبالنتيجة، يستلزم التعريف الشكلائي للعمل الأدبي تأسيس

(٦٠) Brooks and Warren, *Understanding Poetry*, p. xxxvii.

(٦١) René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (New York: Harcourt, Brace and Co.,

1956) p. 144

الدراسة الأدبية على أساس جيد.

ولكون الخطاب الأدبي متميزاً أنطولوجياً من الخطابات الأخرى، ينبغي أن يبرز حقل دراسة النقد بعناية من الحقول الدراسية المجاورة: التاريخ والسيرة وعلم الاجتماع وعلم النفس. ويحذر مؤلفو الكتب المدرسية مثل بروكس ووارن قراءهم من أنه ينبغي دراسة الشعر بوصفه شعراً لا بوصفه شكلاً من أشكال التعبير اللساني الأخرى التي من المحتمل أن يختلط بها<sup>(٦٢)</sup>. والمنزلة الخاصة للشعر تضيف الشرعية على تطوير جهاز مفردات معين لوصف خصائص القصائد، وإقامة مناهج معيارية للتفسير تجعل الشعر، عبر تنظيم ممارسة التأويل الأدبي، ملائماً لأن يُعلم للحشود الموجودة في الكليات والجامعات. وتكوين تقنيات تأويلية يزود النقاد في وقت واحد بوسائل لإنتاج تفسيرات للأعمال الأدبية كإثباتات أو توضيحات لخبرتهم المهنية. ويسوغ تعريف النقد فعاليةً تقتضي خبرة احترافية النظام المعتمد في التعليم الجامعي، ويقدم سنداً لأساتذة الأدب في تباريهم مع علماء الطبيعة والاجتماع من أجل الظفر بما تمنحه المؤسسات من ميزات. إن نظرية الشعر التي تصرّح بأن القصائد يجب أن تكون الناتج العملي الأدنى للإنسان صانع الأشياء تثبت، في خاتمة المطاف، أنها الإجابة الأكثر عملية للضغوط التي يمارسها السياق الثقافي والمؤسساتي.

لا يمكن المغالاة في تأكيد العلاقة القوية بين النظرية الشكلانية والممارسة المؤسساتية. فانتصار التأويل بوصفه النموذج المهيمن على الخطاب النقدي في القرن العشرين قد حدد حتى شكل أعظم المحاولات المدبرة للتخاصم مع المذهب الشكلاني. فأيّاً كان الاتجاه الذي يتخذه التمرد ضد الشكلانية، فإن الافتراض القائل بأن النقد مرادف للتأويل - أي الاعتقاد بأن كشف المعنى هو هدف الفعالية النقدية - سوف يبقى من غير تنفيذ. وتقويم النقد المتمركز حول الاستجابة هو المسألة الوثيقة الصلة بالموضوع.

(٦٢)Brooks and Warren, "Letter to the Teacher," *Understanding Poetry*, p. xi.

نشأ النقد المتمركز حول الاستجابة في عقدي الستينيات والسبعينيات من مجموعة الضغوط الثقافية والمؤسسية كما حدث ذلك مع النقد الجديد. والنقد الشكلائي من خلال حجب نفسه عن الحقول المجاورة كيما يحظى باستقلال صارم، ومن خلال نبذه مناقشة المشاعر الشخصية كيما يحاكي الموضوعية والدقة العلميتين، عرض نفسه لخطر أن يصبح بحثاً ضيقاً جداً ومتخصصاً لجذب انتباه الدارس المعني به، وأن يبتعد كثيراً عن تغيرات المناخ الفكري ليكيف نفسه مع العصر. ولقد أظهر النقاد الذين ركزوا على القارئ، عبر إضفاء الشرعية على تضمين الإستجابات الشخصية للأدب في عملية تفسير النص، الرغبة في مقاسمة قرائهم الأقل دربة خبرتهم النقدية، وفي الوقت عينه مشاركة علماء النفس واللسانيين والفلاسفة وباحثين آخرين وظيفتهم الفكرية، فكانت وطأة هجومهم العظمى على الشكلائية موجّهة إذن ضد المقالة الشهيرة لومزات وبيردسلي عن المغالطة العاطفية. ويجادل نقاد استجابة القارئ - رداً على القضية القائلة بأنه عندما تؤخذ الاستجابة العاطفية بعين الاعتبار فإن "القصيدة نفسها، بوصفها موضوعاً... تجنح إلى الاختفاء" - ضد موضوعة المعنى في النص، وضد رؤية النص موضوعاً ثابتاً ومستقراً لصالح النقد الذي يدرك دور القارئ في خلق المعنى<sup>(٦٣)</sup>. ولتعزيز مواقفهم قدموا بيّنة كان قد أقصاها ومزات وبيردسلي على نحو مميز - أي بيانات القراء الأفراد عن تجريبهم لنص معين - ويتناقض تام مع الدعوة القائلة إن ما ينبغي تجنبه مهما كلف الأمر هو "الخلط بين القصيدة ونتائجها (أي بين ما هي عليه وما تفعله)"، أعلنوا أن القصيدة هي ما تفعله<sup>(٦٤)</sup>.

لقد ظهر هؤلاء النقاد، عند فسح المجال لمناقشة التجربة الشخصية في التأويل الأدبي، بأنهم يعطلون مسعى النقد الجديد في التزام هذا المسلك ضد العلم. فكان

(٦٣) Beardsley and Wimsatt, "The Affective Fallacy," in *The Verbal Icon*, p. 21

ويمكن إيجاد ردود الفعل الواضحة والمبكرة على هذه المقالة في أعمال لويزا روزنبلات، ونورمان هولاند، وستانلي فش المذكورة في أعلاه.

(٦٤) Beardsley and Wimsatt, "The Affective Fallacy," p. 21.

الشكلانيون قد بذلوا جهدهم لإثبات أن حقل دراستهم كان دقيقاً دقة أي علم آخر؛ وذلك بإعداد خطاب ذي طبيعة دقيقة ومنطقية ومستقلة، وفوق ذلك موضوعية. ومن جهة أخرى، ظهر نقاد القارئ، عبر دعوة القراء لأن يصفوا بالتفصيل ردود أفعالهم اللحظوية للنص، بأنهم يتيحون عودة الخصوصية والانفعالية والانطباعية إلى النقد الأدبي التي جعلت الفعالية الأدبية عرضة لهجوم العلم الأمر الذي حدا بالنقاد الجدد إلى بذل قصارى جهدهم لإقصائها من الممارسة النقدية.

بيد أن النظرية النقدية المتمركزة حول الاستجابة قد انهمكت في حقيقة الأمر في صراع القوى نفسه تماماً مع العلم الذي لعب دوراً كبيراً جداً في تشكيل مذهب النقد الجديد. أما الاختلاف فهو ليس اختلافاً في الأهداف وإنما في الوسائل. فبدلاً من محاولة تنصيب دفاع عن الشعر سوف يفي بما تتطلبه الوضعية من موضوعية وقابلية على التحقق كما فعل الشكلانيون، فإن النقاد المعنيين بالقارئ قد هاجموا أسس الوضعية ذاتها. وبدلاً من وقاية الأدب من المقارنة السلبية مع العلم - عبر تأكيد أن اللغة الأدبية مكوّن فريد للمعنى بينما اللغة العلمية مجرد عاكس له - فإن النظرية المتمركزة حول الاستجابة تنكر، في معظم صياغاتها المعاصرة وجود أية حقيقة سابقة على اللغة، وتزعم أن للخطابين الشعري والعلمي نفس العلاقة بالواقع؛ أعني تحولات الواقع التركيبية الاجتماعية. فاللغة بأسرها هي، حسب هذا المنظور، مكوّن للواقع الذي تزعم وصفه سواء أكانت لغة المعادلات الرياضية أم سونيئات بترارك. وهذا التأكيد يجرد العلم من موقعه المميز بالنسبة لأشكال المعرفة الأخرى؛ وذلك بتبيان أن الموضوعية التي يؤسس العلم عليها تفوقه إنما هي مجرد خيال. إلا أن تكوين مثل هذه التأكيدات شيء، وجعلها بارزة شيء آخر. إن نجاح النقد الشكلاني في ملاءمة التحديّ الفكري الذي أعلنته النزعة العلموية على أسسها الخاصة، والمدى الذي بنت فيه الشكلانية نفسها داخل بنية المؤسسات حيث يمارس النقد الأدبي، هو نجاح قد وضع عقبات هائلة أمام أية حركة نقدية تحاول قلب مبادئها. وهذا صحيح ليس بسبب التعارض التام الذي يجب، على الأرجح، أن

يواجهه أيُّ تحدٍّ من هذا القبيل، بل بسبب أن افتراضات النقد الجديد تحدّد المجال الذي يمكن لتحديد كهذا أن يتّضح ضمنه، وأن يوضع موضع التطبيق. وما هو أكثر دهشة في نقد استجابة القارئ ونسيبه القريب، أي النقد التفكيكي، هو فشلها في تفكيك قالب الذي صيغت فيه الكتابة النقدية عبر المماهة الشكلانية للنقد بالتفسير. فالتأويل يسود كلاً من التعليم ومؤسسات النشر بالضبط كما حدث للنقد الجديد في أوجهه في أربعينيات وخمسينيات هذا القرن. وما من شيء - طوال منظور التاريخ النقدي، ومن نظرة قريبة - قد تغيّر فعلاً نتيجة لما يبدو أنه تحول مفاجيء لموضع المعنى من النص إلى القارئ. فالأساتذة والدارسون يمارسون، على قدم المساواة، النقد كما هو معتاد؛ والمفردات التي ينجزون من خلالها تحليلاتهم هي وحدها التي تغيّرت.

وفي الصف الدراسي، ما يزال وصف تجربة دارس معين للنص لحظة بلحظة - رغم اختلافها الجوهرية عن التحليل الشكلاني لنماذج الصورة - يعامل المعنى كهدف للبحث النقدي، وما يزال ينظر إلى النص كوحدة أولية للمعنى، وما يزال ينجز عمليات على نفس النصوص التي كانت تُستخدم لتوضيح السخرية، والمفارقة، والغموض، والتعقيد، والوحدة العضوية، واستخدام الشخصية المتخيّلة. فيظل النص موضوعاً أكثر من كونه أداة، ومناسبة لتوضيح المعنى أكثر من كونه قوة تمارس على العالم. وقد بيّنت مقالة حديثة لوالتر ميشيلز عنوانها "الأعماق الكاذبة لـ والدين - *Walden's False Bot-toms* كم هو طفيف ذلك الاختلاف الذي تحدّته النظرية المتمركزة حول القارئ في النقد التطبيقي الذي يظهر حتى في معظم المجالات الطليعية المحترفة<sup>(٦٥)</sup>. فيجادل

(٦٥) *Walter Benn Michaels, "Walden's False Bottoms," Glyph 1: Johns Hopkins Textual Studies, ed. Samuel Weber and Henry Sussman (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977) pp. 132-49*

\* والدين. رواية للروائي الأميركي هنري ديفيد ثوريو *H. D. Thoreau* كتبها عام ١٨٤٥، وهي سجلّ لخبرات المؤلف وجولاته في الفترة التي عاش فيها في كوخ بجانب جسر والدين، كما أنها أيضاً دفاع عن اعتقاده بأن على إنسان العصر الحديث، إذا دعا الأمر أن يبسط حاجاته بغية امتصاص رحيق الحياة. المترجمان

ميشيلز في أننا لم نعد نؤول والدين\* على أنها وحدة عضوية، أو حتى أن تجربة القارئ توحدّها، بل تؤولها على أنها نص متناقض يضع القارئ في موضع لا يحسد عليه ليقرر ماهية الحقيقة، بينما يُسلب منه، في الوقت عينه، الأساس الذي يمكن بالاستناد إليه اتخاذ مثل هذا القرار. والحقيقة القائلة إن تأويل ميشيلز لهذا النص الذي يبدي فيه ارتياحه بإمكانية بلوغ تأويل نهائي لأي شيء، هذه الحقيقة لا تغيّر الطرح الذي ينقله الشكل التقليدي لمقالته التي تعارض، بصيغة تتمتع بقديسية القدم، التأويلات السابقة لنص والدين، وتقدم قراءة جديدة للنص. فالمقالة تفترض أن التأويل هو مهمتها - بغض النظر عما إذا كان ممكناً اكتمالها أو عدم اكتمالها - بحيث لا يمكن تخيل كون النقد منهمكاً في أية عملية سوى كونه عملية تأويلية. لامناس، إذن، من التأويل، لا لكون النص غير قابل للحسم، كما يدور في خلد التفكيكين، بل لأن السياق المؤسسي - وهو سياق خلقته مبادئ الشكلانية الأدبية - الذي تملّي الأعمال النقدية من خلاله حقيقة أن التأويل هو الفعالية الوحيدة التي سوف يُعترف بها كيما ينجز ما كان النقد يزعم إنجازه.

ولكننا إذا تعاملنا بجدية مع تقرير ميشيلز النظري في مقالته " ذات المؤول "، في أن المقولات الإدراكية تحدد العالم وتعطي الواقع الشكل الوحيد الذي يمكنه حيازته، فإن تحولاً للتأكيد النقدي سوف يبدو أنه يحدث على نحو منظم، وهو تحول من تحليل النصوص الفردية نحو بحث ما يجعل النصوص مرئية في المقام الأول. إن بحثاً كهذا سوف يستلزم ما هو أكثر من تشريع المواضع التأويلية التي يتناولها جوناثان كير في كتابه الشعرية البنيوية؛ لأنه إذا كان الواقع نفسه، كما تزعم اتجاهات مابعد البنيوية، هو لغة معقدة، فإن دراسة اللغة تتخذ طابعاً سياسياً ضرورياً<sup>(٦٦)</sup>. فالإصرار على أن اللغة مكوّن للواقع أكثر من كونها مجرد انعكاس له يوحي بأن النظرية النقدية

(٦٦) Culler, *Structuralist Poetics*, pp. 118-19.

المعاصرة أصبحت تشغل موقعاً بالغ الشبه، إن لم يكن هو نفسه، بموقع بلاغيي الإغريق الذين كان تفوق اللغة يعني عندهم تفوق الدولة. والمسائل التي تضع نفسها ضمن هذا الإطار النقدي تعنى بالتالي بعلاقات الخطاب والسلطة عنايةً جدُّ واسعة (٦٧). فما الذي يجعل مجموعة معينة من الاستراتيجيات الإدراكية والمواضعات الأدبية تحرز انتصاراً على غيرها؟ وإذا كان العالم نتاج التأييل إذن، فمنَّ، أو ما الذي، يحدّد النظام التأويلي الذي سوف يسود؟

إن التشابه بين النظرية النقدية المعاصرة والنقد القديم، إن وجد مثل هذا التشابه، لا يكمُن في التركيز المشترك على جمهور الأدب؛ لأن النطاق الذي يشغل فيه النقاد المعاصرون أنفسهم باستجابات القراء يقع ضمن إطار تصوّر شكلائي للنص. إن التشابه يكمُن بالأحرى في الوعي المشترك باللغة بوصفها شكلاً من أشكال السلطة. وهذا الوعي، بقدر ما يقتصر بشكل تام تقريباً على مستوى النظرية في الكتابة المعاصرة، هو الذي يشكّل القطيعة الحقيقية مع الشكلائية، ويعد النقد بالكثير في المستقبل.

(٦٧) والخطاب بهذا المعنى وصفه ميشيل فوكو في كتابه حفريات المعرفة:

*Michel Foucault, The Archaeology of Knowledge, trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Harper & Row, 1972)*

وطبقه إدوارد سعيد في كتابه الاستشراق:

*Edward Said, Orientalism (New York: Pantheon Books, 1978),*



## المشروع القومي للترجمة

اللغة العليا	جون كوين	ت : أحمد درويش
الوثنية والإسلام	ك. مادهو باننيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتكوففا	ت : أحمد الحضري
ثريا في غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكي
مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
التغيرات البيئية	أندرو س. جودي	ت : محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معصم وعبد الجليل الأزني وعمر حلي
مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
طريق الحرير	ديفيد براونستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
التحليل النفسي والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفي
أثنية السوداء	مارتن برنال	ت : لطفي عبد الوهاب / فاروق القاضي / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بنوي
الشعر النسائي في أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمني طريف الخولي / بنوي عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجي	ت : ماجدة العناني
مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد علي الناصري
تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
مثنوى	مولانا جلال الدين الرومي	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
التنوع البشري الخلاق	مقالات	ت : نخبة
رسالة في التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
الوثنية والإسلام (ط ٢)	ك. مادهو باننيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
مصادر دراسة التاريخ الإسلامي	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الطوجي / عبد الوهاب علوب
الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمي
التاريخ الاقتصادي لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بليغ
الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود
السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
نقد استجابة القارئ	جين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
صلاح الدين والماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوفا	ت : حسن بيومى
فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
تاريخ النقد الأئبى الحديث ج ٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
العولة . النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
الجماعات المتخيلة	بنديكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
الطريق الثالث	أنتونى جيندز	ت : أحمد زايد ومحمد محبى الدين
وسم السيف	ميجل دى ترياتس	ت : محمد إبراهيم مبروك
المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
أساليب ومضامين المسرح	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
الإسبانوأمرىكى المعاصر		
محدثات العولة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
الحب الأول والصحة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
مختارات من المسرح الإشبانى	أنطونيو بويرو بايخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إينوار الخراط
الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
مساءلة العولة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
قبر ابن عربى يليه آباء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شيبيل
الأدب الأندلسى	د . ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : د . أشرف على دعبور

ت . خليل كلفت	بول . ب . ديكسون	الأسطورة والحدائث
ت . حياة جاسم محمد	والاس مارتن	نظريات السرد الحديثة
ت . جمال عبد الرحيم	بريجيت شيفر	واحة سيوة وموسيقاها
ت . أنور مغيث	ألن تورين	نقد الحدائث
ت . منيرة كروان	بيتر والكوت	الإغريق والحسد
ت . محمد عبد إبراهيم	آن سكستون	قصائد حب
ت . عاطف أحمد / إبراهيم فتحي / محمود ملجد	بيتر جران	ما بعد المركزية الأوروبية
ت . أحمد محمود	بنجامين بارير	عالم ماك
ت . المهدي أخريف	أوكتايفو پاث	اللهب المزوج
ت . مارلين تادرس	الدوس هكسلي	بعد عدة أصياف
ت : أحمد محمود	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	التراث المغنور
ت . محمود السيد علي	بابلو نيرودا	عشرون قصيدة حب
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)
ت . ماهر جويجاتي	فرانسوا روما	حضارة مصر الفرعونية
ت . عبد الوهاب علوب	ه . ت . نوريس	الإسلام في البلقان
ت . محمد برادة وعثمانى الميولي ويوسف الأنطكي	جمال الدين بن الشيخ	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير
ت . محمد أبو العطا	داريو بيانوييا وخ . م بيناليستي	مسار الرواية الإسبانية أمريكية
ت : لطفى فطيم وعادل دمرdash	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج .	العلاج النفسى التدميمي
ت . مرسى سعد الدين	روجسيفيتز وروجر بيل	الدراما والتعليم
ت . محسن مصيلحي	أ . ف . أنجتون	المفهوم الإغريقي للمسرح
ت . علي يوسف علي	جون بولكنجهوم	ما وراء العلم
ت . محمود علي مكى	فديريكو غرسية لوركا	الأعمال الشعرية الكاملة (١)
ت : محمود السيد ، ماهر البظوظي	فديريكو غرسية لوركا	الأعمال الشعرية الكاملة (٢)
ت : محمد أبو العطا	فديريكو غرسية لوركا	مسرحيتان
ت : السيد السيد سهيم	كارلوس مونييث	المحبرة
ت : صبرى محمد عبد الغنى	جوهانز ايتن	التصميم والشكل
مراجعة وإشراف محمد الجوهري	شارلوت سيمور - سميث	موسوعة علم الإنسان
ت : محمد خير البقاعى .	رولان بارت	لذة النص
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)
ت : رمسيس عوض .	ألان وود	برتراند راسل (سيرة حياة)
ت . رمسيس عوض .	برتراند راسل	فى مدح الكسل ومقالات أخرى
ت : عبد اللطيف عبد الحليم	أنطونيو جالا	خمس مسرحيات أندلسية
ت : المهدي أخريف	فرناندو بيسوا	مختارات
ت : أشرف الصباغ	فالتين راسبوتين	نتاشا العجوز وقصص أخرى
ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى	عبد الرشيد إبراهيم	العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين
ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد	أوخينيو تشانج رودريجت	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية

ت . محمد عبد الله الجعيدى	نخبة	صورة الفنان فى الشعر الأمريكى المعاصر
ت : محمود على مكى	مجموعة من النقاد	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى
ت : هاشم أحمد محمد	جون بولوك وعادل درويش	حروب المياه
ت : منى قطان	حسنة بيجوم	النساء فى العالم التامى
ت . ريهام حسين إبراهيم	فرانسيس هيندسون	المرأة والجريمة
ت : إكرام يوسف	أرلين علوى ماكليود	الاحتجاج الهادئ
ت : أحمد حسان	سادى پلانت	رأية التمرد
ت : نسيم مجلى	وول شوينكا	مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع

## ( زحت الطبع )

غرفة تخص المرء وحده	المختار من نقد ت . س . إليوت
العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف
عدالة الهنود	الأدب المقارن
چان كوكتو على شاشة السينما	الفجر الكاذب
الأرضة	الشعر الأمريكى المعاصر
مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان
غرام الفراعنة	الشرق يصعد ثانية
نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة	الجانب الدينى للفلسفة
القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	الولاية
صاحبة اللوكاندة	ثقافة العولمة
مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	الإمبراطورية العثمانية وعلاقتها النولية
المرأة والجنوسة فى الإسلام	حيث تلتقى الأنهار
درية شفيق (امرأة مختلفة)	النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس
التجربة الإغريقية : حركة الاستعمار والصراع الاجتماعى	المدارس الجمالية الكبرى
العنف والنبوءة	التحليل الموسيقى
خسرو وشيرين	الإسكندرية : تاريخ ودليل
العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)	مختارات من الشعر اليونانى الحديث
وضع حد	بارسيفال
التليفزيون فى الحياة اليومية	اثنتا عشرة مسرحية يونانية
أنطوان تشيخوف	مصر القديمة التاريخ الاجتماعى
مختارات من المسرح الإسبانى المعاصر	الخوف من المرايا

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٥٠٥٧ / ١٩٩٨

الترقيم الدولي (7 - 080 - 305 - 977 - I. S. B. N.)





# Reader-Response Criticism FROM FORMALISM TO POST STRUCTURALISM

EDITED BY JANE P. TOMPKINS

الكتاب الذي بين أيدينا نمط من التأليف لم تعرف الثقافة العربية الحديثة إلا نظائر نادرة منه ، رغم أنه أصبح نمطاً شائعاً من أنماط التأليف في الثقافة العالمية المعاصرة ، وخاصة في أوروبا وأميركا . ويبدو أنه ماضٍ في الطريق الذي سوف يجعل منه الشكل الأكثر شيوعاً ، فاختيار دراسات متعددة تفحص موضوعاً واحداً معيناً من نواحٍ مختلفة وباتجاهات فكرية ومنهجية متعددة يناسب القارئ في زمننا المعاصر ، هذا القارئ الذي لم يعد راغباً في أن يسلس قياده لتصوير واحد محدود ، في نظام فكري ومنهجي محدد ، لا يستمع فيه إلا لصوت واحد ذي قوة واحدة . والنمط الذي يضعه المترجمان بين يدي القارئ العربي يحقق له مجالاً أوسع للاختيار على نحو يجعله أقدر على ممارسة حريته .

وهذا الكتاب سوف يوفر له فرصة التعرف على مسائل سيجد في مجرد تأملها متعة وخصباً . إنه كتاب لا يخاطب قناعات القارئ ، إنما يخاطب قلبه وتوجسه أيضاً ، وهذا هو أحد أسرار غناؤه . إن الدور الإيجابي الذي تسنده بعض الدراسات النقدية الحديثة لطبيعة الاستجابة في فهم النص وشكل التأثير به ، يحول القراءة إلى نشاط مبدع ، ويجعل من القارئ عنصر جذب جديد .